POETYKA
– przewodnik po świecie tekstów

Dorota Korwin-Piotrowska

POETYKA

– przewodnik po świecie tekstów

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

RECENZENCI *Prof. dr hab. Joanna Ślósarska*
Dr hab. Marek Stanisz, prof. Uniwersytetu Rzeszowskiego

PROJEKT OKŁADKI *Paweł Sepielak*

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej

ISBN 978-83-233-3096-7



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-631-18-80, tel./fax 12-631-18-83
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98
tel. kom. 0506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Podziękowania

Bardzo serdecznie dziękuję za wszystkie cenne krytyczne komentarze i za ciepłe słowa obydwojgu Recenzentom – prof. Joannie Ślósarskiej z Uniwersytetu Łódzkiego oraz prof. Markowi Staniszowi z Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Wszystkich, wobec których pozostaję dłużniczką, nie sposób wymienić. Gorąco więc dziękuję każdemu, z kim rozmawiałam o planach i gotowym tekście książki – za wszelkie, choćby najdrobniejsze uwagi, podpowiedzi czy sugestie, a także słowa wsparcia i zachęty.

Jestem także bardzo wdzięczna Dziekanowi Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, prof. Jackowi Ostaszewskiemu, za dotację umożliwiającą druk książki.

Kierownikowi Katedry Lingwistyki Komputerowej – prof. Wiesławowi Lubaszewskiemu – ogromnie dziękuję za życzliwy doping, dzięki któremu podręcznik mógł w ogóle powstać.

Dorota Korwin-Piotrowska

Wstęp (który można pominąć)

Pisanie podręcznika do poetyki wydaje się zajęciem karkołomnym. Tradycyjna formuła podręcznika akademickiego uległa wyczerpaniu, a gwałtowny przyrost publikacji fachowych oraz samych utworów literackich niesłychanie utrudnia jakąkolwiek syntezę. Coraz trudniej przychodzi uzgodnić teoretyczne stanowiska, znaleźć zadowalające wyjaśnienia terminów czy problemów – albo choćby przedstawić zamkniętą listę podstawowych zagadnień.

Poza tym teoria literatury, której częścią jest poetyka, przeszła w ostatnich dekadach taką serię metodologicznych i światopoglądowych wstrząsów, do tego stopnia się zróżnicowała i podzieliła, że odmówiła samej sobie prawa do jakiegokolwiek orzekania o tym, co jest literaturą. I wreszcie – granica między tym, co literackie, artystyczne, a tym, co nieliterackie, tak bardzo się w praktyce zatarła, że powstaje pytanie o zasadność zajmowania się dziedziną, która za swój przedmiot ma tak anachroniczne, zdawałoby się, pojęcie, jakim jest właśnie „dzieło literackie".

Na pierwszy rzut oka pisanie podręcznika do poetyki przypominałoby więc naukę chodzenia po nieistniejących schodach – gdyby nie fakt, że literatura jednak nie chce zniknąć, mimo dziesiątków wątpliwości co do jej definicji; ma swoją historię, posiada także, a raczej „jest posiadana przez" język interpretacji, recenzji czy omówień, język dyskusji, która nieustannie wokół literatury się toczy. Tekst literacki, tak różnie w różnych epokach pojmowany, jest – paradoksalnie – stałą zmienną, ciągle inaczej określanym punktem odniesienia dla odpowiadającego mu pola refleksji. Część tej refleksji – objęta tradycyjnie mianem poetyki – liczy sobie już 25 wieków. O ile zatem moglibyśmy uznać za zabytek samą Poetykę Arystotelesa *(choć ciągle dopisywane są do niej nowe komentarze), o tyle nie sposób odłożyć do lamusa całej żywej dziedziny wiedzy, która z niej wyrosła i która wciąż jest źródłem refleksji literaturoznawczej oraz krytycznej.*

Konieczna jest zatem nie likwidacja, lecz adaptacja poetyki do nowych czasów i nowych tekstów. Niniejsza książka podejmuje takie wyzwanie na skromną skalę – to zaledwie próba przerzucenia pomostu między dawną filologią a współczesnym, niewtajemniczonym w arkana tej wiedzy, odbiorcą. Jest on oto-

czony przez najrozmaitsze media, w których to, co literackie, sąsiaduje, miesza się i krzyżuje z tym, co niekoniecznie powinno czy ma w zamierzeniu podlegać estetycznemu wartościowaniu, a co należy do szeroko pojętej dziedziny społecznej komunikacji językowej.

Proponowane przeze mnie ujęcie poetyki jako przewodnika ma dwa znaczenia. Pierwsze metodologiczne – gdyż książka ta jest pomyślana nie tyle jako klasyczna monografia przedmiotu, lecz właśnie jako rodzaj możliwie zwięzłego, a przy tym wieloaspektowego wprowadzenia, pozwalającego zorientować się w aktualnym zakresie i problematyce dziedziny, także stopniowo zapoznać się z fachowym słownictwem. A drugie merytoryczne – gdyż traktuje omawianą gałąź wiedzy jako zbiór podstawowych informacji ułatwiających rozpoznanie, rozumienie i interpretację tekstów (oraz, ewentualnie, ich tworzenie).

W ten sposób nawiązuję z jednej strony do dwudziestowiecznych badań z pogranicza poetyki i lingwistyki (w tym zwłaszcza tekstologii, pragmatyki i semantyki – nie ukrywam również wpływu językoznawstwa kognitywnego na moje myślenie), z drugiej zaś – do zarzuconej tradycji dydaktycznej. Traktowała ona poetykę jako naukę praktyczną, kształcącą umiejętność sprawnego posługiwania się słowem pisanym, co przypomina nieco współczesne kursy praktycznej stylistyki bądź creative writing.

Jest jeszcze jeden, metaforyczny sens słowa „przewodnik" w niniejszym ujęciu – jeśli potraktujemy czytanie literatury jako niekończącą się podróż, w czasie której poznaje się obce światy, to być może będzie to jedna z prac pozwalających tę obcość nieco „oswoić".

Krótki przewodnik po *Przewodniku*

Można traktować *Przewodnik* jako rodzaj samouczka, który stopniowo wprowadza w samą dziedzinę, a także daje pewien wgląd w to, czym jest w ogóle literaturoznawstwo. Książka jest tak pomyślna, aby była pomocna w pracy nad tekstem zarówno osobom nie studiującym filologii i w związku z tym nie wprowadzonym w krąg pojęć i terminów z tego zakresu (stąd objaśnienia wszelkich pojęć, przykłady, przypomnienie niezbędnego tła historycznego bądź etymologii), jak i użyteczna dla tych, którzy chcieliby poszerzyć swoje wiadomości.

Temu ostatniemu celowi mają służyć ćwiczenia, przypisy, minianalizy oraz odniesienia do rozmaitych prac z zakresu teorii literatury bądź innych gałęzi wiedzy. Podział tekstu na mniejsze części, stosowanie różnych czcionek, wykresów i wyróżników graficznych oraz liczne odniesienia do wcześniejszych i późniejszych miejsc zawierających uwagi na podobny temat (oznaczone symbolem ⇨) – wszystko to ma umożliwić szybką orientację w zawartości tomu i (mam nadzieję) ułatwić naukę. Istotne informacje zostały wyróżnione, a ważne terminy zaznaczone pogrubioną kursywą, natomiast rozważania o charakterze historycznoliterackim, dygresje czy przykładowe interpretacje pisane są mniejszą czcionką, zaś mniej istotne wyjaśnienia etymologiczne umieszczone w nawiasach kwadratowych, by można je było w pośpiesznym czytaniu pominąć. Pod każdym rozdziałem znajduje się mała podpowiedź bibliograficzna, stanowiąca jedynie sugestię oraz zachętę do dalszych poszukiwań (5 pozycji dobranych ze względu na różnorodność perspektyw, a nie wyłącznie podręcznikowy charakter dzieł czy inne kryteria). Pełne listy lektur z zakresu poetyki zawarte są m.in. na stronach internetowych poszczególnych instytutów polonistyki[1].

Zakładam lekturę doraźną, cząstkową, wielokrotną; raz swobodną, raz dociekliwą. Wszelkie ostre podziały, przeciwstawne kategorie czy schematy traktuję wyłącznie jako rozwiązania modelowe, pokazujące skrajne możliwości, bieguny, między którymi rozpościera się całe morze indywidualnych litera-

---

[1] Przykładowe adresy to:

http://www.polonistyka.wnh.uksw.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=172&Itemid=177

www.ilp.uw.edu.pl/pliki/**poetyka_lista**.doc

www.umk.pl/ilp/kulturoznawstwo_teoria_literatury.doc

www.polonistyka.fil.ug.edu.pl/.../**listalektur**studianiestacjonarne1stopnia.pdf [data dostępu: 10.03.2011].

ckich rozwiązań. Korzystam poza tym często z wiedzy zawartej w pracach językoznawczych – co wydaje mi się, ze względu na bliskość zainteresowań obu dziedzin, szczególnie pomocne w objaśnianiu niektórych literackich zjawisk.

Ze względów praktycznych nie dzielę tej książki na części odpowiadające ściśle tradycyjnym gałęziom poetyki – układ całości jest problemowy, stąd między innymi wydzielenie rozdziałów poświęconych „tekstowości", czasowi i przestrzeni, a także przedstawianie niektórych zagadnień w formie prezentacji rozbieżnych opinii, propozycji do przemyślenia czy zbioru pytań. Idąc śladem innych podręczników, nie podaję również szczegółowych lokalizacji cytatów, które są przykładami szerszych literackich zjawisk, umieszczam jedynie informację o tytule i autorze.

Moje wieloletnie doświadczenie akademickie – praca najpierw ze studentami polonistyki i innych filologii, a potem z przyszłymi twórcami stron WWW, studiującymi elektroniczne przetwarzanie informacji, oraz z uczestnikami zajęć z praktycznej stylistyki języka polskiego – nauczyło mnie patrzenia na literaturę z różnych perspektyw oraz doceniania umiejętności warsztatowych (u pisarzy i u badaczy). Starałam się część tego doświadczenia oraz prywatnej pasji Czytelnikom przekazać. Rzecz jasna, ze względu na ogromną liczbę dostępnych tekstów poświęconych literaturze (i samych utworów), a także szkół i kierunków badawczych, zmuszona byłam dokonać wyboru – który, jak każdy wybór, jest po części subiektywny.

W wielu miejscach rezygnuję z definiowania na nowo różnych pojęć i odsyłam do istniejących słowników – ich lektura jest istotnym warsztatowym uzupełnieniem dla każdego studenta-badacza. Spośród polskich prac polecam tutaj zwłaszcza obszerny, wielokrotnie wznawiany i wciąż aktualizowany, znakomity *Słownik terminów literackich* autorstwa Michała Głowińskiego, Teresy Kostkiewiczowej, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego (zawiera także indeks podobnych słowników w językach obcych, listy tej już więc nie powielam). Cenną pomocą mogą być oczywiście także mniejsze opracowania, takie jak *Podręczny słownik terminów literackich* tych samych autorów albo Marka Króla, Grzegorza Krupińskiego i Henryka Sułka, czy słownik napisany przez Stanisława Jaworskiego (tytuły pozostają identyczne). Uzupełnienie stanowić mogą: Marka Bernackiego i Marty Pawlus *Słownik gatunków literackich* oraz *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, praca zbiorowa pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słowini Tyneckiej-Makowskiej.

Przewodnik po świecie tekstów może być osobnym źródłem informacji, ale także po prostu książką uzupełniającą, komplementarną wobec innych, funkcjonujących już na rynku, zarówno tych powstałych dawniej, jak i nowszych. Takich na przykład, jak wydane w trakcie pisania tego tomu podręczniki Ryszarda Handkego pt. *Poetyka dzieła literackiego. Instrumenty lektury* oraz *Ćwiczenia z poetyki*, pod redakcją Agnieszki Gajewskiej i Tomasza Mizerkiewicza.



Pragnę w tym miejscu podkreślić, że bardzo wiele zawdzięczam Profesorom – Autorom znanych uniwersyteckich podręczników, takich zwłaszcza, jak: *Zarys teorii literatury* Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego, *Poetyka* Adama Kulawika, *Zarys poetyki* Mariana Tatary, Adama Kulawika i Ewy Miodońskiej-Brookes, *Poetyka stosowana* Bożeny Chrząstowskiej i Seweryny Wysłouch oraz *Główne problemy wiedzy o literaturze* i *Wymiary dzieła literackiego* Henryka Markiewicza. Bardzo cenne były dla mnie również prace Profesorów: Stanisława Balbusa, Kazimierza Bartoszyńskiego, Włodzimierza Boleckiego, Anny Burzyńskiej, Marii Dłuskiej, Teresy Dobrzyńskiej, Anny Łebkowskiej, Michała Pawła Markowskiego, Marii Renaty Mayenowej, Ryszarda Nycza, Lucylli Pszczołowskiej, Elżbiety Sarnowskiej-Temeriusz i Elżbiety Tabakowskiej.

Mam nadzieję, że życzliwe oko Czytelników dostrzeże raczej lepsze strony mojej pracy i że okaże się ona przydatna, zwłaszcza studentom – z myślą o nich bowiem powstała.

1. Podstawowe informacje, w tym trochę historii

Ważne pojęcia: **poetyka opisowa · poetyka historyczna · retoryka · teorie literatury · wiedza o literaturze**

Przyjmijmy na początku, w dużym uproszczeniu, że ***poetyka*** **to nauka o budowie, właściwościach i systematyce utworów literackich, obejmująca obecnie swym badaniem również teksty odległe od tradycyjnego pojmowania literatury** (m.in. związane z rozwojem prozy dokumentalnej, a także różnego typu mediów, w tym elektronicznych). Wypracowane na gruncie poetyki pojęcia i sposoby analizy tekstu pozwalają lepiej zrozumieć, na czym polega sztuka tworzenia ze słów większych całości – nie tylko obdarzonych sensem, przykuwających uwagę, ale i poruszających wyobraźnię, dających satysfakcję estetyczną oraz intelektualną.

Nie oznacza to oczywiście, że poetyka jest po prostu zbiorem gotowych definicji oraz odpowiedzi na pytania. Świat tekstów, które nas otaczają i którymi się posługujemy, zmusza do ciągłego określania na nowo tego, co rozumiemy przez literaturę, fikcję, gatunek, styl, narrację, kompozycję, dramat czy wiersz. W kolejnych rozdziałach spróbujemy przede wszystkim sformułować problemy związane z tymi pojęciami oraz postawić szczegółowe pytania – i przynajmniej dać zarys możliwych odpowiedzi.

Do tradycyjnych gałęzi poetyki należą: ***genologia, wersyfikacja*** **oraz** ***stylistyka,*** **często wzbogacane współcześnie o** ***narratologię,*** **a także wiedzę o** ***kompozycji.*** Dołączana bywa także *teoria języka poetyckiego*. ***Genologia*** to nauka o rodzajach i gatunkach literackich; ***wersyfikacja*** (lub wersologia) zajmuje się budową wierszy i ich systematyką; ***stylistyka*** natomiast gromadzi wiedzę o stylach, figurach poetyckich i odmianach stylizacji. ***Narratologię*** zaś, jako wiedzę o sposobach prowadzenia narracji, odmianach narratorskich strategii podmiotowych oraz budowaniu fabuły, wyodrębniono ze względu na zwiększone zainteresowanie tymi zagadnieniami od połowy poprzedniego stulecia.

Do literaturoznawczej praktyki należy również wydzielanie osobnej części wiedzy poświęconej ***kompozycji*** utworów literackich, w ramach której omawiane są: zależność między konstrukcją utworu a tematyką, zagadnienia czasu

i przestrzeni, budowa świata przedstawionego i sposoby jego prezentacji. Z kolei ***teoria języka poetyckiego*** zajmuje się specyfiką poezji, teorią metafory, różnymi koncepcjami języka poetyckiego – co stanowi właściwie część szeroko rozumianej stylistyki, w takim stopniu jednak rozbudowaną i bliską teorii dzieła literackiego, że traktowaną czasem już jako osobny dział poetyki. (W niniejszej książce ze względów praktycznych układ zagadnień nie podlega podziałowi na wskazane dziedziny, jest raczej problemowy – wyodrębniona została wiedza na temat liryki i na temat dramatu, w osobnych rozdziałach omówione są problemy postaci literackich, rytmu oraz zagadnienia dotyczące środków stylistycznych; także kwestie czasu i przestrzeni zostały przedstawione oddzielnie).

W nawiązaniu do poetyki jako dziedziny literaturoznawczej wiedzy używa się również słowa „poetyka" w nieco innym znaczeniu – mówi się np. o ***poetyce dzieła*** (czyli o tym wszystkim, co składa się na specyfikę danego utworu), ***poetyce autora*** (a więc o indywidualnym sposobie kształtowania świata przedstawionego, stylu charakterystycznym dla dzieł tego autora, preferowanej kompozycji itp.), o ***poetyce epoki*** (dominującym w jakimś okresie stylu, typowych gatunkach, sposobach obrazowania – np. poetyka barokowa, romantyczna) i o *poetyce sformułowanej*, tj. wyłożonej przez autora w formie programu (zawartego w artykule, manifeście, wywiadzie, traktacie itp.).

„Poetyka" pojawia się ponadto obecnie w różnych innych, nie tylko literackich kontekstach. Używa się takich określeń, jak: poetyka filmu, poetyka komiksu, poetyka przedstawienia teatralnego, poetyka obrazów malarskich, mając na myśli szczególny sposób, w jaki zostały one ukształtowane. W odniesieniu do różnych typów sztuk mówi się o narracji, bohaterach, kompozycji, motywach, wątkach, akcji czy fabule, strukturze utworu; analizuje się metafory i symbole, także style i odmiany stylizacji. Powstają książki o poetyce reklamy czy poetyce mediów.

Można się również zetknąć z jeszcze innym, bardzo szerokim znaczeniem. Mówi się czasem o tym, że coś jest utrzymane albo mieści się – lub nie – w jakiejś „poetyce" (czyli przyjętym w danej dziedzinie lub na danym forum sposobie ujmowania tematu). Swoją „poetykę" (tu bardziej jako konwencję, sposób organizacji całości, przyjęty styl bycia oraz wypowiadania się) mają zatem wywiady, programy telewizyjne, festiwale, przedstawienia itp.

Antyczne źródła i współczesność

Współczesna poetyka jest dziedziną wiedzy o bardzo długim rodowodzie – jej korzenie sięgają co najmniej IV wieku przed naszą erą, kiedy napisana została *Poetyka* Arystotelesa. To pierwszy, w śródziemnomorskim kręgu kulturowym, znany traktat z tego zakresu, przez wieki uważany za podstawowy podręcznik, wciąż na nowo czytany i komentowany. Pisemne refleksje na te-

mat twórczości słownej są oczywiście dużo starsze – ich ślady znaleźć można w utworach artystycznych oraz rozważaniach filozoficznych powstałych na długo przed Arystotelesem, jednak to on właśnie stworzył podstawy poetyki.

Arystoteles ze Stagiry był uczniem, a następnie współpracownikiem Platona w jego Akademii w Atenach, sam założył później własną szkołę. Był autorem dzieł z zakresu logiki, zjawisk fizycznych, nauk o duszy, anatomii zwierząt, astronomii, polityki, retoryki i etyki oraz filozofii bytu. Grecki tytuł *Poetyki* to *Perì poietikés* = dosł. „o rzeczach poietycznych", to znaczy będących rezultatem tworzenia[2] – dalsze wyjaśnienia znajdują się niżej oraz w następnym rozdziale.

Aby lepiej objaśnić znaczenie niektórych terminów, w tym samej nazwy dziedziny, którą chcemy się tutaj zająć, dobrze będzie na moment przenieść się myślami właśnie do przełomu V i IV wieku p.n.e., do Aten. W V wieku przed naszą erą, w starożytnej Grecji, nastąpił rozkwit zarówno filozofii, jak i retoryki oraz sztuki dramatycznej, powstał także zespół pojęć, które do dziś wykorzystywane są w poetyce. Zwłaszcza w myśli Platona (V/IV w. p.n.e.), założyciela Akademii w Atenach, oraz w pracach jego ucznia i współpracownika, Arystotelesa, pojawiło się wiele interesujących wątków.

Przyjrzyjmy się jeszcze samemu słowu „poetyka", odpowiednikowi starożytnej „téchne poietiké". Grecki źródłosłów nawiązuje z jednej strony do antycznego podziału umiejętności, czy raczej – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – sztuk [gr. *téchne* = wiedza, umiejętność, sztuka; tłum. na łacinę jako „ars"], wśród których wymieniano: sztuki teoretyczne, takie jak matematyka czy astronomia, polegające na badaniu [gr. *theōria* = ogląd, kontemplacja, badanie]; sztuki praktyczne, jak taniec czy aktorstwo, polegające na działaniu [gr. *pràksis* = działanie]; oraz sztuki pojetyczne, takie jak poezja, malarstwo czy rzeźba, polegające na tworzeniu realnego rezultatu (a dokładniej – odtwarzaniu tego, co zgodnie z platońską filozofią istniało uprzednio w postaci wiecznych idei). Druga część nazwy poetyki odnosi się do czasownika *poiein* = robić, wytwarzać, układać [stąd przymiotnik *poiētikòs* – twórczy, poetyczny; *poiētes* = twórca, kompozytor; *poiēsis* = poezja; *poiēma* = utwór, poemat]. Utwory poetyckie rozumiano wówczas jako efekt szczególnych umiejętności, artystycznego wytwarzania (obiektu sztuki) i zarazem odtwarzania (idei bądź rzeczywistości), a poetykę – jako naukę, która je bada.

To nie przez przypadek poetyka bywa po prostu kojarzona z poezją – łączy je wspólna etymologia, a oprócz tego fakt, że w istocie **antyczna poetyka zajmowała się wyłącznie poezją. Prozą natomiast – dokładniej zaś przygotowaniem mów popisowych, sądowych i okolicznościowych, kompozycją tekstu, argumentacją i figurami stylistycznymi – zajmowała się retoryka**. Obie dziedziny stanowiły więc bogate źródło dla późniejszej refleksji literaturoznawczej.

Przedmiotem badań dawnej poetyki były pisane wierszem eposy, tragedie, komedie oraz różnego rodzaju drobne utwory przeznaczone do śpiewu bądź melorecytacji, tj. śpiewnej deklamacji przy muzyce. Chodzi np. o pieśni

[2] Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, wyd. 2, Wrocław 1989.

poświęcone bogom (Dionizosowi – *dytyramby*, Apollinowi – *peany*, później gatunki te nabrały charakteru świeckiego; różniły się głównie nastrojem, tematem i miarą wiersza), pieśni weselne, miłosne, pogrzebowe czy ody. Zgodnie z powszechnie przyjmowaną wówczas hierarchią największego kunsztu wymagały tragedia (⇨ rozdz. 12) i epos. „Wyższe" gatunki ukazywały za pomocą kunsztownego wiersza i wysokiego stylu niezwykłe losy władców czy herosów, „niższe" – takie jak komedia czy poemat heroikomiczny – historie zwykłych ludzi, przedstawione znacznie swobodniejszym stylem. Arystoteles swoje rozważania poświęcił przede wszystkim tragedii i eposowi, księga dotycząca komedii uległa zagubieniu (z jej rzekomym odnalezieniem wiąże się fabuła powieści Umberto Eco *Imię róży;* autentyczne dzieje traktatu Arystotelesa mogłyby, nawiasem mówiąc, służyć jako scenariusz do fascynującego sensacyjnego filmu).

Rozważania na temat gatunków, ich dominujących cech i aktualnej typologii były ważną częścią poetyki. **Przez całe wieki przedmiotem pisanych prozą lub wierszem traktatów poświęconych poetyce były rozważania o charakterze normatywnym – tj. dające wskazówki dotyczące prawidłowego rozpoznawania i tworzenia rozmaitych poetyckich utworów (to tzw. *poetyka normatywna*)**. Bardzo mocno rozwijała się wiedza na temat budowy wiersza (wersyfikacji), stosownej do opisywanego przedmiotu budowy wersów, rymów i metafor, dyskusje toczono wokół kwestii naśladowania (gr. ***mimesis***)[3] rzeczywistości przez sztukę, na temat stałości bądź względności reguł, intelektualnego bądź uczuciowego charakteru twórczości poetyckiej, właściwości nowych stylów i gatunków; dokonywano setek typologicznych podziałów, wskazywano najcelniejsze przykłady godne naśladowania, formułowano wypowiedzi programowe. Bardzo często zresztą sami poeci i dramatopisarze tworzyli takie traktaty, prozą lub wierszem, dołączano do nich również rozważania z zakresu retoryki[4] (i odwrotnie – w traktatach poświęconych retoryce zajmowano się poezją ⇨ s. 170).

Ogólnie można powiedzieć, że u źródeł dawnej poetyki – jako dziedziny wiedzy – stały następujące założenia, reguły i poglądy:

- uznawanie hierarchii (stylów, tematów, postaci, gatunków);
- zasada stosowności (odpowiedniej zależności między stylem, rodzajem wiersza, środkami poetyckimi a gatunkiem, tematem oraz typem bohaterów);

[3] Z gr. *mimeisthai* = naśladować, odgrywać, być podobnym; *mimesis* = obraz, wyobrażenie, naśladowanie. Na temat znaczeń tego pojęcia i związanych z nim problemów literaturoznawczych – zob. Z. Mitosek, *Mimesis – zjawisko i problem*, Warszawa 1997.

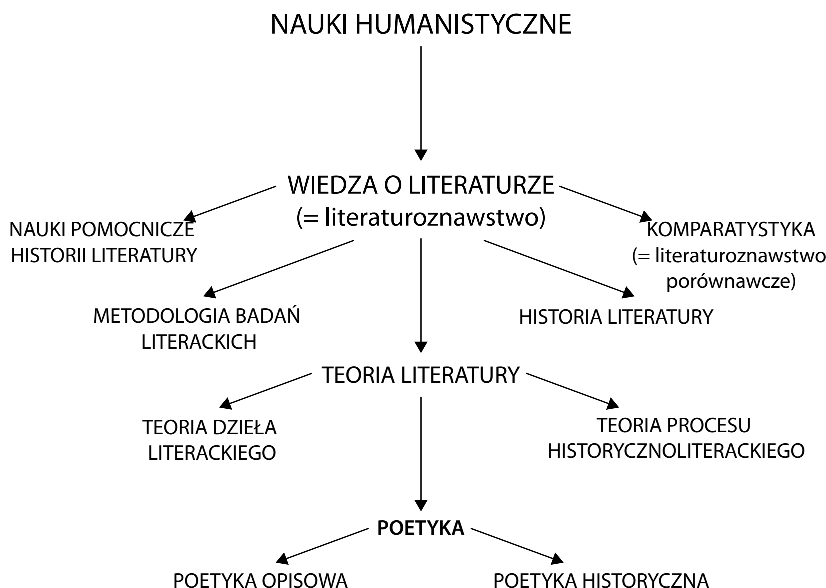
[4] Zob. podaną po rozdziale bibliografię – punkt 3. Por. *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – Renesans – Barok*, wstęp i oprac. M. Cytowska. T. Michałowska, Warszawa 1999.

- przestrzeganie proporcji (zachowanie właściwych relacji między poszczególnymi częściami dzieła, harmonijna budowa całości, zgodność kompozycji z wymaganiami gatunku);
- znajomość klasycznych wzorów (dzieł z minionych stuleci, zwłaszcza antyku, które uznane zostały za najlepsze w swoim gatunku, a których imitowanie czy twórcze tłumaczenie stanowiło – do wieku XVIII włącznie – dowód mistrzostwa).

Wszystko to składało się na świadomość teoretyczną, a jednocześnie służyć miało lepszemu praktycznemu opanowaniu wyjątkowego poetyckiego rzemiosła (nawiasem mówiąc, te same ogólne zasady można odnieść do innych dziedzin dawnej sztuki – od oratorstwa po architekturę).

Radykalne zmiany nastąpiły w XIX stuleciu. Powstaniu wielu nowych, synkretycznych utworów, które przekraczały zarówno rodzajowe, gatunkowe, jak i stylistyczne czy tematyczne granice, towarzyszył upadek poetyki normatywnej. Oryginalność, „jednorazowość" konstrukcji, dynamika, formy otwarte i hybrydyczne zaczęły powoli zmieniać postać literatury ⇨ rozdz. 5 i 7. Miejsce poetyki normatywnej zaczęła stopniowo zajmować ***poetyka opisowa*** **(czyli *systematyczna*, dokonująca klasyfikacji oraz analizy pojęć i zjawisk literackich)**, wsparta przez rozwijającą się wiedzę historycznoliteracką. **Nowoczesna poetyka rozwinęła się w XX wieku w ramach teorii literatury, będącej częścią *wiedzy o literaturze*** (nazywanej też *literaturoznawstwem* lub *nauką o literaturze*). Ta ostatnia dziedzina – mimo wielu wcześniejszych wieków refleksji nad utworami poetyckimi – powstała właściwie także dopiero w XIX stuleciu, gdy wyodrębniły się też inne humanistyczne nauki szczegółowe, takie jak socjologia, psychologia czy językoznawstwo.

W obrębie *teorii literatury* wydzielano do niedawna kilka, mocno ze sobą powiązanych, dziedzin, a mianowicie: ***teorię dzieła literackiego*** (zajmującą się tym, w jaki sposób istnieje dzieło literackie, jakie są jego właściwości, co warunkuje jego odbiór, jakimi prawidłowościami rządzi się literatura), ***metodologię badań literackich*** (opisującą kierunki badań literaturoznawczych, sposoby uprawiania historii literatury i prowadzenia analizy dzieł; przedstawiającą terminologię i metody opisu oraz wartościowania), również ***teorię procesu historycznoliterackiego*** (zajmującą się periodyzacją historii literatury, świadomością literaturoznawczą w minionych epokach, kwestią konwencji, prądów itp.) oraz ***poetykę***. W jej ramach mieszczą się: ***poetyka opisowa*** i ***poetyka historyczna*** jako dwie kolejne poddziedziny teorii literatury. Mają razem te same działy (zob. niżej), a różnią się tym, że poetyka opisowa przedstawia stan badań nad budową i właściwościami dzieł literackich, historyczna zaś pokazuje kolejne zmiany, jakie zachodziły w tej dziedzinie w ramach poszczególnych epok. Tak rozumianej teorii literatury bliskie były zwłaszcza: filozofia i socjologia, a także językoznawstwo (zob. niżej).

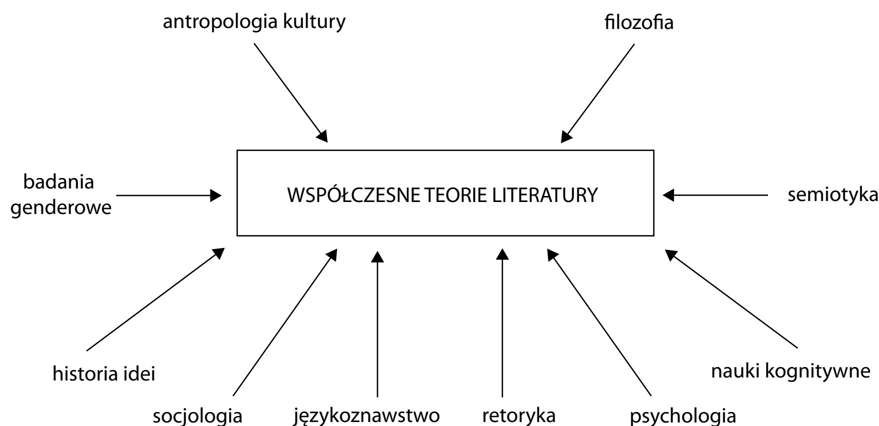


Rys. 1. Wiedza o literaturze – dawne podziały

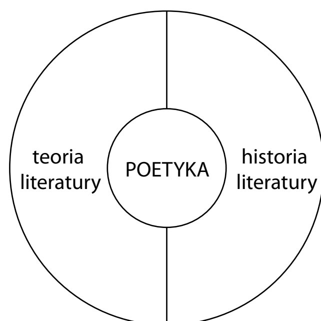
Poetyka dzisiaj – zakresy i konteksty

Ścisłe podziały i specjalizacje w drugiej połowie XX wieku ponownie uległy zatarciu. Wiedza o tekście jako makroznaku funkcjonującym między innymi znakami kultury, takimi np. jak architektura, moda, filozofia, historia, religia, mity, zachowania społeczne itd., doprowadziła do połączenia badań, między innymi w postaci szeroko pojmowanej *semiotyki* [z gr. *sēmeion* = znak] – tj. nauki o własnościach znaków i rozmaitych systemach znakowych oraz *antropologii kultury* [z gr. *ánthrōpos* = człowiek]. Ta ostatnia wywodzi się z dawnej etnografii, a obecnie obejmuje refleksję na temat różnic i podobieństw między kulturami i społecznościami, zajmuje się zjawiskami czy tendencjami w obrębie różnych grup społecznych, regionalnych czy narodowych, a także tym, jak powstają i jak oddziaływają wzorce kulturowe – narodowe i ponadnarodowe mity, wyobrażenia, symbole, stereotypy czy uprzedzenia; jak kształtuje się społeczne doświadczenie.

Oto schematy pokazujące przykładowe zależności między dziedzinami:



Rys. 2. Współczesne teorie literatury a inne dziedziny



Rys. 3. Poetyka, teoria i historia – zależności

Pod wpływem nowoczesnych badań kulturowych, a także filozofii, semiotyki i antropologii, podważone zostały więc: status literaturoznawstwa jako osobnej gałęzi wiedzy oraz przekonanie co do odrębności tekstów literackich. Teoria literatury natomiast, a dokładniej – ***teorie literatury***, bo są to odmienne, nieraz skrajnie się różniące od siebie koncepcje – w dużej mierze zrezygnowała z myślenia w kategoriach metodologicznych, które mogłyby być użyteczne bezpośrednio w trakcie analizy tekstu literackiego, a zajęła się sferą rozważań z zakresu filozofii oraz socjologii kultury i języka. Przedmiotem badań uczyniła takie zagadnienia, jak: socjopolityczne uwarunkowania kultury, badania nad płcią kulturową i rolą rozmaitych mniejszości społecznych, fabularne i językowe oznaki społecznych opresji w literaturze, inność i wielość kulturowa jako źródło znaczeń ukrytych, wielkie narracje historyczne i narodowe

a społeczna świadomość; perswazyjny i interpretacyjny charakter wszelkich znaczeń oraz sądów[5].

Jeśli jednak nie potraktujemy poetyki po staroświecku jako dziedziny normatywnej (bo od około dwustu lat nie pełni już takiej roli, nie proponuje norm czy zasad), pozostanie ona ważną częścią nie tyle – samej teorii literatury, co ogólnie – literaturoznawstwa. Wyraźne kłopoty z analizą oraz interpretacją tekstu na wszystkich poziomach nauczania dowodzą, że w odniesieniu do nauki o literaturze myślenie teoretyczne i historyczne powinno być wspomagane oraz uzupełniane przez myślenie w kategoriach warsztatowych, praktycznych. Poetyka jest właśnie taką praktyczną dziedziną wiedzy humanistycznej. Zresztą bodaj jedyną, oprócz badań historycznoliterackich, dla której literatura jest jeszcze najważniejszym polem odniesienia i badawczej eksploracji, a także zbiorem tekstów, których budowę i właściwości warto dla nich samych poznawać.

Fakt, że teksty owe krzyżują się, upodobniają lub zamieniają cechami z innymi formami językowej komunikacji, nie powinien tu niczego zmieniać – biolog molekularny wszak nie tylko nie obraża się na mutacje genowe muszki owocówki, a językoznawca na nowo powstałe słowa, ale przeciwnie – obydwaj traktują je jako okazję do dalszych badań i opisów. Poetyka opisowa jest właśnie taką „rekonstrukcją widzenia części składowych" z danego, współczesnego momentu rozwoju literatury. Poetyka historyczna zapewnia natomiast, razem z teorią i historią literatury oraz antropologią kultury, konieczną dozę zdrowego relatywizmu – zarówno w odniesieniu do przedmiotu badań, jak i badających osób.

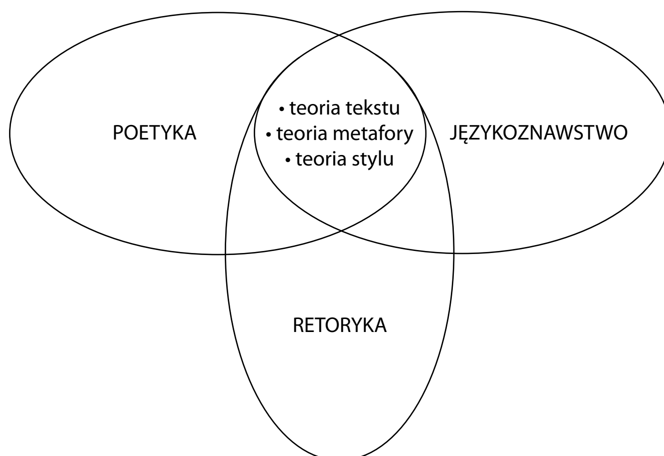


Rys. 4. Literatura i badające ją dyscypliny

[5] Zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.

Innymi dziedzinami, już spoza literaturoznawstwa, najbliższymi poetyce są obecnie: *genologia językoznawcza* i *stylistyka językoznawcza* (badające m.in. gatunki mowy, teksty użytkowe, społeczne odmiany języka, praktyczne aspekty posługiwania się mową i pismem), a także lingwistyczna *tekstologia* (zajmująca się tekstem jako całością komunikacyjną, także kwestiami spójności, budowy tekstu i jego odmianami – przede wszystkim w odniesieniu do tekstów nieliterackich). Swój stały wkład, nie tylko historyczny, ma również *retoryka*, zajmująca się strukturą logiczną oraz argumentacyjną tekstów, ich budową, a także teorią stylu, środkami stylistycznymi, sposobami nadawania tekstom spójności i skuteczności perswazyjnej ⇨ s. 274.

Wpływ na współczesną wiedzę o utworach literackich jako tekstach ma także, prócz innych wspomnianych już dziedzin, *kognitywizm* [z ang. *cognitive science* = wiedza o poznaniu, nauki kognitywne, kognitywistyka – dziedzina zajmująca się różnymi aspektami poznania: procesami przetwarzania fizycznych bodźców przez mózg, postrzeganiem, myśleniem, zapamiętywaniem, ujmowaniem w kategorie, rozumowaniem czy wyobrażaniem – i odzwierciedleniem tych procesów w języku]. Składa się nań wiedza z rozmaitych nauk szczegółowych, m.in. neurobiologii, badań nad sztuczną inteligencją, psychologii, a zwłaszcza *językoznawstwo kognitywne*, badające relacje między językiem a obrazowaniem, i traktujące wszelkie jednostki gramatyczne jako elementy tworzące znaczenie[6].



Rys. 5. Poetyka i dyscypliny pokrewne

[6] Zob. *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, praca zbior., red. E. Tabakowska, Kraków 2001.

W ostatnich dwóch dekadach powstały także różne nowe terminy zawierające słowo „poetyka", takie jak „poetyka kulturowa", „geopoetyka" „poetyka intertekstualna", „poetyka doświadczenia" oraz „poetyka kognitywna". Z nich jedynie *poetyka kognitywna*, opierająca się na wyżej przedstawionym językoznawstwie kognitywnym, bliska jest po części tradycyjnej poetyce i jej zainteresowaniom, tj. badaniom konstrukcji i stylu tekstu (oraz „poetyka antropologiczna", która do niej nawiązuje – zob. niżej). Pozostałe zaś pojęcia odwołują się do szeroko zakrojonych badań antropologiczno-kulturowych i traktują tekst literacki jako jeden z wielu „tekstów" – czyli złożonych zespołów znaków – kultury.

Poniżej znajduje się krótka charakterystyka tych pojęć, wchodzących zresztą ze sobą w liczne koneksje:

- *Poetyka kulturowa* i *poetyka intertekstualna*[7] stanowią nawiązanie do rozmaitych tendencji w filozofii, antropologii, socjologii wiedzy i teorii literatury, między innymi takich, jak pragmatyzm, badania kulturowe, a zwłaszcza *nowy historyzm*[8]. Ten ostatni analizuje związki między ideologią, stosunkami ekonomicznymi, dominującym w danym okresie typem i językiem władzy, przyjętymi założeniami a kulturą i sposobami prowadzenia „narracji" o rzeczywistości (we wszelkiego rodzaju zjawiskach kulturowych, w tym tekstach – jako „produktach" epoki i zarazem elementach tę kulturę współtworzących). Uznaje, że poznawanie zjawisk jest już efektem ich uprzedniej interpretacji (związanej z nastawieniem, kontekstem, sposobem widzenia), a interpretacja – narzucaniem sposobu widzenia, rozumienia. Cała kultura jest więc historycznie i społecznie zdeterminowana, brak jest obiektywnych narzędzi opisu, gdyż kultury i społeczeństwa wytwarzają konkurujące języki, za pomocą których interpretują świat. Narracja rozumiana jest tu jako sposób organizowania doświadczenia w całość, to każda forma przedstawiania, argumentowania, opowiadania czy wyjaśniania, także nadawania sensu poprzez wykładnię symboliczną czy metaforyczną. Znaczenie rzeczywistości i wszelkich tekstów jest więc konstrukcją, interpretacją, zależną od układu odniesienia.
- *Poetyka intertekstualna* [więcej o pojęciu *intertekstualności* ⇨ s. 63 i 333] traktuje każdy tekst jako intertekstualny konstrukt, a więc obiekt osadzony w sieci relacji międzytekstowych i ogólnokulturowych (gdyż kultura jest pojmowana także jako zbiór „tekstów", czyli znaczących układów znaków – architektura, religia, malarstwo czy reklama lub fotografia są „tekstami kultury"), historycznie względnych. A zatem żadne dzieło sztuki nie jest autonomiczne, obiektywne w swym znaczeniu i jednostkowe (unikatowe) – jego sens jest skorelowany z całością kultury, jak również z tym, jaką postawę – także warunkowaną historycznie – przyjmie wobec niego badacz. Literatura jest z perspektywy kulturowych i międzykulturowych badań jednym z wielu zjawisk znaczących, które domagają się współpracy interpretatora.

---

[7] Zob. pkt 5 w *Podpowiedzi bibliograficznej* oraz: S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł. K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.

[8] Zob. rozdz. XIV–XVI z książki A. Burzyńskiej i M.P. Markowskiego, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, dz. cyt.

- *Poetyka doświadczenia* to dziedzina wywodząca się z inspiracji antropologią kultury, zajmująca się tym, w jaki sposób artykułowane jest ludzkie doświadczenie – jak to, co świadome i podświadome, językowe i zmysłowe, związane z wyobraźnią, z indywidualnymi doznaniami, sposobami percepcji, poczuciem czasoprzestrzeni, znajduje swój wyraz w rozmaitych obszarach życia i sztuki. Przedmiotem analiz są sposoby ujmowania doświadczenia w język, obraz filmowy, fotografię, dzieło plastyczne, architekturę itp. – a więc formy wizualizacji, konceptualizacji, przekładu subiektywnego doświadczenia na to, co intersubiektywne. Chodzi zarówno o doświadczenie zmysłowe, jak i przeżycia, emocje, pojęcia; o doznania z różnych sfer: religijnej, estetycznej, społecznej, o efekty kontaktu z kulturową, obyczajową czy prywatną innością. Pojęcie „poetyka doświadczenia" używane jest także w odniesieniu do badań nad Holocaustem. Utwory literackie i nieliterackie poświęcone tej problematyce są w jej ramach analizowane z punktu widzenia psychologii społecznej, wpływu ideologii na człowieka, filozofii kultury itp., badane są ślady i skutki indywidualnej oraz społecznej traumy, jaką był Holocaust (czy szerzej: ludobójstwo XX wieku), a także samo zjawisko doświadczenia w jego jednostkowości i powtarzalności[9].
- Pojęcie *geopoetyki* również wywodzi się ze współczesnych zainteresowań antropologicznych (oraz ekologicznych i socjologicznych), a dotyczy związków między środowiskiem życia, podziałami geograficznymi i geopolitycznymi oraz stylem życia, sposobem percepowania świata, koncepcją człowieka, zagospodarowaniem przestrzeni, problematyką ekologiczną, a także preferowaną w sztuce wizją przestrzeni, łączenia mikro- i makrokosmosu. W ramach *geopoetyki* prowadzone są zarówno badania socjologiczne dotyczące współczesnego życia miejskiego, czyli „antropologii miasta", jak i dotyczące mentalności ludzi zamieszkujących pogranicza; zmiennych kategorii centrum/peryferie, stereotypów kulturowych związanych z miejscem i przestrzenią, także symboliki przestrzennej, filozofii podróży, napięciem między etnicznością a współczesnością i turyzmem[10]. Głównym obiektem badań są opisy przestrzeni, prywatne i zbiorowe portrety miejsc, nakładanie się na siebie różnych czasoprzestrzeni, stopień oddziaływania na siebie miejsca i człowieka. W kategoriach *geopoetyki* rozpatrują też swoją twórczość sami pisarze, na przykład Jurij Andruchowycz, Andrzej Stasiuk czy Mariusz Wilk.
- *Poetyka kognitywna* to zespół badań łączących *językoznawstwo kognitywne* i literaturoznawstwo, wykorzystujący wiedzę lingwistyczną do analizy tekstów. Wiedza ta łączy się z przekonaniem, że język stanowi integralną część systemu poznawczego człowieka, a rozumienie języka warunkowane jest przez całość doświadczenia, w tym także przez biologiczną naturę ludzi. Styl tekstu, użycie języka powiązane są ze sposobem, w jaki dokonywana jest konceptualizacja danego świata (tj. rozumienie i ujmowanie za pomocą pojęć), również z przyjętą perspektywą, kulturowymi i indywidualnymi uwarunkowaniami, w tym aspektami psychofizycznymi i sferą emocji. Rozważana jest zależność między wszystkimi poziomami języka, tj. budową słów, wyrażeń i zdań oraz

[9] Zob. „Teksty Drugie" 2007 z. 5 i 6; a także: A. Lubaszewska, *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009.

[10] Termin wprowadzony przez Kennetha White'a, poetę i działacza ekologicznego, założyciela z końcem lat 70. instytutu, a później i pisma poświęconego geopoetyce. Por. E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych*). W: *Kulturowa teoria literatury* – zob. *Podpowiedź bibliograficza*, pkt 5.

scen a wytwarzanym poprzez nie sensem i obrazowaniem. Tekst traktowany jest jako całość sterująca uwagą i wyobraźnią odbiorcy. Przedmiotem szczególnego zainteresowania jest też poznawcza siła metafory[11]. W oparciu o językoznawstwo kognitywne i antropologię kultury oraz filozofię powstał także projekt *poetyki antropologicznej*, w której centrum znajduje się indywidualna konceptualizacja przestrzeni w utworach literackich, sytuacja doświadczającego podmiotu i złożoność jego procesów poznawczych warunkowanych przez język, cielesność i kulturę[12].



Na koniec tego rozdziału przytoczmy słowa historyka i teoretyka literatury, Michała Głowińskiego:

> „Nauka o literaturze może zająć w zespole nauk humanistycznych należne sobie miejsce właśnie dlatego, że wypracowała najsubtelniejsze i najbogatsze metody analizowania tekstów, że wprowadziła rozliczne, wysoce zróżnicowane kategorie służące temu celowi. Wszystko to (...) okazuje się przydatne także wówczas, gdy owym przedmiotem są teksty z literaturą nie mające nic wspólnego, dalekie od realizowania funkcji estetycznych, teksty o różnorakim charakterze – od potocznych do wysoce wysublimowanych specjalistycznych dyskursów naukowych"[13].

Poetyka ofiarowuje nam zbiór takich podstawowych analitycznych narzędzi – warto je więc poznać, nawet wtedy, a może nawet zwłaszcza wtedy, gdy chcemy potem opuścić jej literackie i tekstowe terytorium i badać świat kultury. Trudno projektować ogrody czy używać roślin do innych celów, nie rozpoznając wcale roślin i ich właściwości, nie wiedząc, co to są łodygi, liście czy korzenie – podobnie jest z tekstami literackimi.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Przeczytaj tekst Michała Pawła Markowskiego pt. *Interpretacja i literatura*, zamieszczony w książce zbiorowej: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002; zapoznaj się także z polemiką Tomasza Kunza – „Teksty Drugie" 2002 nr 1/2. Określ własne stanowisko w tej kwestii.
2. Zastanów się nad znaczeniem „wspólnych" pojęć, które łączą poetykę z matematyką, fizyką, chemią, biologią, medycyną czy informatyką (np. związek, gatunek, układ, dane, kod, kodowanie, wpływ, analiza). Znajdź kolejne słowa, które mogłyby się znaleźć na tej liście, określ różnice w ich znaczeniu – zależnie od dziedziny, w jakiej są używane.

---

[11] Zob. P. Stockwell, *Wprowadzenie: Ciało, umysł, literatura*, w: tegoż, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, red. E. Tabakowska, Kraków 2006; D. Korwin-Piotrowska, *W stronę kognitywnej analizy tekstu*, w: tejże, *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2006.

[12] Zob. J. Ślósarska, *Wprowadzenie. Problem konceptualizacji „sytuacji doświadczającego" w tekstach poetyckich*, w: tejże, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004.

[13] M. Głowiński, *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007, s. 22.

3. Przeczytaj tekst Ryszarda Nycza pt. *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy,* w książce: *Kulturowa teoria literatury* (zob. niżej *Podpowiedź*, pkt 5). Czego synonimem jest słowo „poetyka" w tym artykule?

Podpowiedź bibliograficzna:

1. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, wyd. 2, Wrocław 1989.
2. *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983.
3. Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, *Zarys dziejów poetyki (Od starożytności do końca XVII w.)*, Warszawa 1985.
4. Feliks Przybylak, *W stronę poetyki umykających pojęć. Wstępne stadia i fazy*, Wrocław 1996.
5. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

2. Czy wiemy, co to jest literatura?

Ważne pojęcia: **fikcja realistyczna · fikcja fantastyczna · efekt realności · metafikcja · literatura faktu**

Historia pojęć bywa fascynująca – wchodzą one, niczym ludzie, w różnym czasie w rozmaite związki, jedne powstają, inne umierają. Zmieniają się zakresy, znaczeniowe niuanse, lokalne użycia. Jednak, byśmy mogli się porozumiewać, potrzebne jest uzgodnienie – choć w przybliżeniu – tego, co znaczą słowa, za pomocą których nazywamy zjawiska z danej dziedziny. Tak samo jest i z literaturoznawczymi kategoriami. Służą one, po pierwsze, charakterystyce utworów, po drugie, odnajdywaniu i porządkowaniu naszej pamięci lekturowej i historycznoliterackiej, a tym samym – orientacji w wielkim tekstowym świecie (por. uwagi z końca książki w rozdz. pt. *Punkt dojścia, czyli punkt wyjścia*).

Spróbujmy więc przyjrzeć się *literaturze* jako kluczowemu pojęciu, które wydaje się jednocześnie tak oczywiste, że nie wymaga definiowania, i tak niepewne, względne, trudne do uchwycenia, że łatwiej czasem powiedzieć, czym literatura nie jest, niż jakoś ją określić. Warto przy tym pamiętać, że źródła literatury biją tam, gdzie mit i rytuał (wyobraźnia zbiorowa, obrzędy) oraz anegdota i impresja (indywidualna interpretacja zdarzeń, subiektywne doznanie), a potrzeba posiadania własnych, utrwalonych jakoś opowieści wpisana jest w losy człowieka. Literatura nie została stworzona przede wszystkim dla literaturoznawców (historyków, teoretyków czy znawców poetyki) i nie do nich należy ostatnie słowo w sprawie jej istnienia – mogą oni jedynie towarzyszyć zachodzącym przemianom i opisywać je od swojej strony.

Rozumienie *literatury* ciągle się zmienia, jest ściśle zależne od historycznego kontekstu. Samo pojęcie jest nie tylko późne – w używanym wciąż współcześnie (choć z rozmaitymi zastrzeżeniami) znaczeniu pojawiło się dopiero w XVIII, a upowszechniło w XIX stuleciu – na dodatek bywało rozmaicie interpretowane[14]. Pozostałością tej nazewnicznej niestabilności są chociażby wyrażenia „literatura fachowa" czy „literatura przedmiotu", odnoszące się wszak nie do tekstów artystycznych, lecz zbioru piśmiennictwa (omówień,

---

[14] Zob. H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury*, w: tegoż, *Prace wybrane. Tom III. Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. VI, Kraków 1996.

poradników, artykułów, monografii itp.) związanego z danym zagadnieniem bądź dziedziną.

Zakres terminu „literatura" wahał się od – nienazywanego jeszcze w antyku i średniowieczu literaturą – artystycznego dziedzictwa poetyckiego (poezji lirycznej, dramatycznej i epickiej), przez utwory artystyczne i naukowe określane w XVI wieku łac. terminem *litteratura*, po również renesansowe połączenie poezji i wymowy (retoryki), czyli *litterae humaniores* [łac. *littera* – litera, pismo]. W XVIII wieku pojawiło się nowe, francuskie określenie *belles lettres*, przez które na początku rozumiano poezję, epikę wierszowaną, krasomówstwo i prozę historiograficzną, później już tylko artystyczną prozę i wiersz – w odróżnieniu od „literatury", którą traktowano wtedy jako wiedzę książkową, wynikającą z czytania, lub naukę badającą poezję, prozę i sztuki teatralne. Dopiero po roku 1800 ustala się zakres znaczenia literatury jako ogółu utworów artystycznych, stopniowo rodzi się też w 2. połowie XIX wieku nauka o literaturze (literaturoznawstwo) jako osobna gałąź wiedzy.

W XX stuleciu w języku polskim *beletrystyką* nazywano tylko cząstkę literatury pięknej – lekkie, popularne powieści i inne utwory narracyjne prozą. Współcześnie nie tylko słowo beletrystyka, ale i samo określenie „literatura piękna" odeszło do lamusa, wraz z dawnym estetycznym wartościowaniem. Za to znaczenie „literatury" rozszerzyło się niepomiernie, aż do zaniku poczucia odrębności tego, co literackie, w wielkim świecie tekstów.

Znamienny jest fakt, że największy współczesny polski słownik terminów literackich nie omawia osobno „literatury" – wśród ponad dwudziestu pojęć, od „literatury dla dzieci i młodzieży" po „literaturę zaangażowaną" samo słowo „literatura" nie występuje. Mowa jest tylko o *dziele literackim* – jako tworze językowym spełniającym „warunki literackości przyjęte w danym czasie i środowisku", podkreślana jest też płynność granic między dziełem literackim a innymi przekazami słownymi, i w związku z tym niemożliwość podania uniwersalnej, aczasowej definicji[15]. Dla porównania – w angielskim *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* hasło *literature* co prawda jest, lecz rozpoczyna się od stwierdzenia „A vague term (...)"[16], co oznacza, że termin jest mglisty, nieuchwytny. Wymienione są tam dwa aspekty – związek literatury z historycznie utrwalonymi rodzajami i gatunkami literackimi oraz z wartościowaniem (to, co literackie, jawi się tam jako coś innego, mającego wyższą wartość od tekstów nieliterackich).

Można powiedzieć, że do niedawna „literaturę" pojmowano poprzez odniesienie do nowożytnych, często powstałych dopiero w XIX i XX wieku gatunków, a przede wszystkim opierano się na ówczesnym rozróżnieniu lirycznej poezji od narracyjnej prozy (zwłaszcza powieści, która wcześniej nie tylko była inna od dziewiętnastowiecznych rozwiązań, ale też w ogóle nie miała swego miejsca w hierarchii artystycznych gatunków) oraz dramatu (jako utworu literackiego, który niekoniecznie pisany jest tylko na potrzeby sceny ⇨ rozdz. 12). To właśnie wiek XIX przyniósł rozkwit poezji i nobilitację prozy, doceniono wówczas także inne źródło literackiej inwencji, jakim była twór-

---

[15] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. III poszerz. i popr., Wrocław 2000.

[16] J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, rev. by C.E. Preston, 4th ed., London 1999.

czość ludowa. Rozpoczęła się też wtedy era rozmaitych eksperymentów, które prowadzić miały do zburzenia normatywnego porządku. Ideałem stały się już nie – powielane i modyfikowane – klasyczne artystyczne gatunki oraz sposoby obrazowania, lecz rozwiązania wciąż nowe, oryginalne, łamiące konwencję.

W wieku XX – po serii awangardowych eksperymentów, które podtrzymywały poczucie wyjątkowości utworów literackich i autonomii literatury jako sfery estetycznie wyrafinowanego języka oraz wolnej od wszelkich rygorów wyobraźni – następowało stopniowe poszerzanie literackiego pola. Literatura wchłaniać zaczęła przestrzeń należącą częściowo do publicystyki (zwłaszcza reportażu i eseju) oraz dokumentu, w tym dokumentu osobistego (m.in. korespondencji, notatek, dzienników i wspomnień), a także do codziennego, kolokwialnego języka [łac. *colloquium* = rozmowa] ze wszystkimi jego właściwościami. Doprowadziło to w końcu do przesunięcia, a miejscami nawet unieważnienia dawnych granic między tym, co literackie i nieliterackie, estetyczne i użytkowe, artystyczne i codzienne.

Inaczej także od końca XX wieku postrzegany jest tekst – przyzwyczajeni jesteśmy do rozmaitych stopni spójności i wewnętrznego zróżnicowania utworu, nie tylko do wersji drukowanej w formie książki, ale także do wariantów elektronicznych, wspomaganych przez dźwięk i obraz (zob. rozdział zatytułowany *Co to znaczy „być tekstem"?*). Mamy ponadto kilka różnych obiegów literackich – od tych związanych z dużymi i uznanymi wydawnictwami, przez niewielkie prywatne przedsięwzięcia, czasopisma papierowe i *on-line*, profesjonale strony internetowe, po całkowitą swobodę publikacji przez chętnych w Internecie. Każdy z tych obiegów wiąże się z inną wizją literatury, również taką, która opiera się jedynie na samej intencji tworzenia literatury oraz intencji czytania (bądź słuchania, oglądania) tego, co zostało zadeklarowane jako literackie czy artystyczne.

W skrajnej wersji można nawet uznać – jak czyni to Jonathan Culler, autor *Teorii literatury* – że tak jak ogrodnik decyduje, które z roślin są chwastami, a które warte są uprawiania, tak czytelnik przesądza o tym, co jest, a co nie jest literaturą[17]. Można pójść jeszcze dalej: łatwość produkcji tekstu i łatwość bieżącego komentarza sprzyjają – w dobie elektroniki – zanikowi wszelkich kryteriów. Jednodniowa „literatura" staje się rodzajem słownego performance'u, każdy może w nim uczestniczyć lub go opuścić.

Wygląda więc na to, że dziś o „literackości" przesądza podobieństwo do już istniejących utworów uznanych za literackie, a przede wszystkim opinia czytelników oraz instytucji, tj. wydawców i krytyków, czyli decyduje przeznaczenie utworu do „bycia literaturą", potraktowanie jako artystycznego dzieła. Nie ma żadnej szczególnej właściwości, która przynależałaby wyłącznie do literatury. Mało tego – każda z form użytkowych (zeznanie, rozmowa, list prywatny, notatka, scenariusz, dokument historyczny, nekrolog, instrukcja obsługi, tabe-

---

[17] J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 12.

la, slogan, dziennik, przepis kulinarny, życiorys itd.) może być nie tylko częścią utworu literackiego (tak było i dawniej, na prawach stylistycznego „cytatu", gdy chciano uwiarygodnić fikcję), lecz stanowić jego trzon albo swobodnie łączyć się z innymi literackimi i nieliterackimi gatunkami.

Jednak w gronie osób czytających wszyscy zapewne przyznają, że słowo *literatura* nie oznacza pustego zbioru, nie należy się więc zgadzać na to, by było ono pustym pojęciem. Zresztą brak wyrazistych granic nie oznacza braku istotnej zawartości. Spróbujmy zatem przedstawić szereg cech, które pozwolą bliżej scharakteryzować utwory literackie – z całą świadomością, że **nie istnieje jedno kryterium literackości czy nawet kilka zawsze łatwo się dających wyróżnić wyznaczników (jest ich bowiem sporo i są historycznie zmienne)**, nie mówiąc już o rozmaitych poziomach tekstu i różnych upodobaniach czytelniczych.

I niezależnie od tego, czy jesteśmy zawodowym kiperem (czytaj: literaturoznawcą, krytykiem), czy zwykłym smakoszem (miłośnikiem literatury), nie dajmy sobie popsuć przyjemności rozpoznawania i rozróżniania rzeczy istotnych – któż bowiem chciałby uczynić obiektem fascynacji wszelką produkcję?

Fikcja, czyli zmyślenie

Najłatwiej byłoby powiedzieć, że literatura jest *fikcją*, to znaczy zmyśleniem, ale – co oczywiste – **nie każda fikcja jest literaturą**, inaczej wszyscy kłamcy oraz ci, którzy tworzą jakiekolwiek hipotezy, a także marzyciele, twórcy reklam, przypowieści czy anegdot byliby autorami dzieł literackich. Nawiasem mówiąc, między innymi zarzut rozpowszechniania nieprawdy stawiał kiedyś poetom Platon, gdy zastanawiał się nad wpływem twórczości poetyckiej na moralność mieszkańców idealnego państwa[18].

***Fikcja literacka* polega na tworzeniu *świata przedstawionego* ze słów**. W świecie tym zmyśleni są: ten, kto mówi (podmiot wypowiedzi, narrator); ten, o kim jest mowa (bohater), oraz przedmiot i okoliczności wypowiedzi. Świat ten – jako grupa znaczeń – może, ale wcale nie musi, przypominać pod pewnymi względami świat rzeczywisty, nigdy jednak nie jest z nim tożsamy. Samo słowo *fikcja* pochodzi z łac. *fictio*, a to od czasownika *fingere,* co oznaczało niegdyś modelowanie w glinie, a dopiero wtórnie zmyślanie. I coś z tego pierwotnego charakteru czynność tworzenia przedmiotów przedstawionych ciągle ma. Ze słownej materii powstają osoby, miejsca, stany, uczucia, zdarzenia, sądy – i, pozostając tylko grupami słów, dają nam złudzenie obcowania z równocześnie znanym i nieznanym światem ⇨ rozdz. 8.

[18] Zob. Platon, *Państwo*, przeł. i oprac. W. Witwicki, t. II, Warszawa 1991, s. 223–237.

Fikcja to obszar absolutnej wolności, dla której jedynym ograniczeniem jest poczucie lub brak poczucia artystycznego smaku. **Zdania i opinie wygłaszane wewnątrz fikcyjnego świata nie powinny z założenia podlegać zewnętrznej weryfikacji co do prawdziwości – w rzeczywistości są bowiem tylko *niby-sądami***[19], dają się ewentualnie jakoś sprawdzić jedynie w ramach ustalonego wewnątrz utworu porządku. Prawda i fałsz dotyczą tego, co realne, co daje się zweryfikować – zarzucanie fałszu opisowi pól czy ubrania Telimeny w *Panu Tadeuszu* nie ma sensu. Czym innym jest, rzecz jasna, ocena estetycznego wrażenia, jakie opisy owe wywierają, adekwatności wobec naszej wiedzy o właściwościach świata przedstawionego, typie fikcji, epoce itp. Zasadne jest również ocenianie stopnia prawdziwości czy wiarygodności zdań wewnątrz utworu – a więc w odniesieniu do innych zdań tworzących ten sam świat przedstawiony.

Warto tu jeszcze napomknąć o różnicach w zakresie słowa „fikcja". Zauważmy, że w praktyce nie używa się w ogóle tego terminu w odniesieniu do poezji lirycznej, choć i ona jest w swej istocie zmyśleniem. Podważenie autentyczności przekazywanych myśli czy emocji pozbawiłoby poezję szczególnej roli – jeśli bowiem uznamy monolog „ja" lirycznego za fikcję, odbierzemy mu moc wyznania. Z drugiej strony tradycyjne ujmowanie poezji jako snu, natchnionego wyobrażenia, metaforycznego skrótu, chwilowego olśnienia każe w niej widzieć kwintesencję fikcji. Paradoks ten świadczy być może o naszej ludzkiej potrzebie ochrony prywatnego mitu, w każdym razie jest faktem. Wyraża to jeszcze mocniej angielskie słowo „fiction" – używane potocznie wyłącznie w odniesieniu do powieści, opowiadań i nowel. Status dramatu natomiast pozostaje niejasny tylko ze względu na jego dwoisty charakter – jest tekstem dla filologa, a dla teatrologa materiałem, dzięki któremu powstaje właściwy dramat, czyli spektakl; fikcja literacka zamienia się w takim rozumieniu w iluzję sceniczną, która ma swój konkretny, fizyczny wymiar: jest ciałem, dekoracją na scenie, głosem, oddechem, relacją między żywymi osobami.

Im bardziej świat przedstawiony jest nam znany, z tym większym przekonaniem możemy określić daną ***fikcję*** jako ***realistyczną*** – jak w dawnych powieściach Honoré Balzaka, Gustawa Flauberta czy Bolesława Prusa, w dramatach takich, jak *Pigmalion* Bernarda Shawa czy *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej. A bardziej współcześnie na przykład w takich utworach prozatorskich, jak *Austeria* Juliana Stryjkowskiego, *Koń Pana Boga* Wilhelma Dichtera, *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego, *Białe zęby* Zadie Smith czy *Hańba* Johna M. Coetzee. Fikcja realistyczna dominuje także w tysiącach popularnych kryminałów, powieści sensacyjnych i obyczajowych oraz romansów. Daty, szczegółowe i wiarygodne opisy, dokładna lokalizacja w czasie i przestrzeni, zbieżność z historycznymi faktami, podane prawdopodobne imiona i nazwiska, często także nazwy własne z epoki, posłużenie się dziesiątkami na pozór nieistotnych szczegółów – wszystko to buduje „***efekt realności***"

[19] Pojęcie *quasi-sądów* wprowadził do teorii literatury Roman Ingarden, polski filozof. Zob. tegoż, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, rozdz. V, § 25.

[dosł. tłum. z fr. *l'effet de reél*[20]] , który jest podstawą tego sposobu obrazowania. **Najważniejsze jednak jest w odniesieniu do fikcji realistycznej ostateczne wrażenie – wiarygodność, prawdopodobieństwo, złudzenie obcowania z jakimś fragmentem rzeczywistości.**

Zwróćmy jeszcze uwagę na fundamentalną różnicę między słowem „realny" (= rzeczywisty, autentyczny) a „realistyczny" (= odnoszący się do realizmu; oraz = odnoszący się do rzeczywistości, prawdopodobny, dający się zrealizować, możliwy). Właśnie ze względu na tę odmienność fikcja realistyczna nie jest realna, bo przecież „odnoszenie się do" oznacza brak bezpośredniości, tożsamości; **żadna fikcja nie jest realna, skoro jest zmyśleniem**. Istnieją zresztą i różne stopnie realizmu, i różne stopnie fikcyjności, tak jak rozmaite bywają stopnie fantastyczności. Stopień autentyzmu (tj. związku z historycznymi faktami) i prawdopodobieństwa (czyli sugestii, że coś mogłoby się wydarzyć) opisywanych zdarzeń bywa w fikcji realistycznej bardzo różny. Od maksymalnej wierności, której przykładem jest oparta na prawdziwych zdarzeniach i niemal reporterska opowieść Trumana Capote'a *Z zimną krwią*, przez sfabularyzowaną rekonstrukcję zdarzeń czy biografii, jak w *Lamparcie* Giuseppe Tomasi di Lampedusy i *Goyi* Liona Feuchtwangera, historyczne domniemanie, niczym w dramacie *Kaligula* Alberta Camusa, fabularną swobodę przy zachowaniu ścisłych topograficznych i historycznych realiów, jak w *Lalce* Bolesława Prusa, po całkowitą dowolność łączenia tego, co rzeczywiste, z tym, co bardzo mało prawdopodobne, jak w *Piątym dziecku* Doris Lessing. Dopełnianie się elementów realistycznych i nierealistycznych, szukanie takich sfer rzeczywistości (przedmiotów, miejsc, osób, relacji, dialogów), przez które przeziera to, co niewyrażalne, dziwne, tajemnicze czy absurdalne, staje się zresztą coraz wyraźniej znakiem czasów współczesnych[21]. O tych połączeniach będzie jeszcze dalej mowa.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że **fikcja realistyczna to pojęcie inne, szersze niż nazwy prądów literackich, takich jak *realizm* czy *naturalizm* – odnosi się do typu obrazowania, poznawczej wiarygodności, a nie do programowych czy światopoglądowych założeń**. Rozkwit nowoczesnej powieści w XIX wieku wiązał się z powstaniem jedynie pewnej odmiany realistycznego obrazowania, z typami fabuły i narracji, które zresztą bardzo się zmieniały: inny jest realizm Balzaka z kilkudziesięciu powieści cyklu *Komedia ludzka*, inny Emila Zoli z serii pod wiele mówiącym, zbiorczym tytułem: *Rougon-Macquartowie. Historia naturalna i społeczna rodziny za Drugiego Cesarstwa*, a jeszcze inny Henry'ego Jamesa, autora *Amerykanina* czy *Portretu damy*.

Historycznie rzecz biorąc, *realizm* – jako sposób kształtowania fikcji – jest pewną konwencją, która się może po prostu różnie w utworach przejawiać. Należałoby więc rozgraniczyć rozmaite znaczenia tego pojęcia:

[20] Termin wprowadzony w 1968 roku przez francuskiego badacza, Rolanda Barthes'a. Por. Ph. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, przeł. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki" 1983 z. 1.

[21] Zob. J. Jarzębski, *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie" 2008 nr 6.

- realizm jako artystyczne założenie, dotyczące możliwości opisania, nazwania realności, w której ludzie żyją, związany z wiarą w jakąś formę analogii między światem rzeczywistym a przedstawionym;
- realizm jako preferowanie określonej tematyki (społecznej, historycznej, obyczajowej, psychologicznej), połączone z odrzuceniem fantastyki czy braku prawdopodobieństwa;
- realizm jako właściwość stylu, w sensie tworzenia wyżej wspomnianego „efektu realności", wytwarzanie poczucia wiarygodności, unikanie językowych konstrukcji, które wprowadzałyby wrażenie ułudy, gry językowej czy metaforycznego spiętrzenia.

Im więcej elementów całkowicie obcych, nieprawdopodobnych, nadnaturalnych, tym bliżej do *fikcji fantastycznej* [z gr. *phantasticòn* = zjawisko niezwykłe, urojone]. W jej obręb wchodzą zarówno wywodzące się z mówionej literatury ludowej ***baśnie***, jak i nawiązujące do nich utwory, takie jak *Opowieści niesamowite* Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna. Prócz nich – ***powieści grozy***, by wspomnieć tu tylko o klasycznych już pozycjach poprzedzających o dwa stulecia rozwój współczesnego horroru (w tym np. dzieła Stephena Kinga), takich jak *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole'a, *Tajemnice zamku Udolpho* Ann Radcliffe i opowiadanie *Zagłada domu Usherów* Edgara Allana Poe.

Inny obszerny nurt fantastyki, najczęściej z nią utożsamiany, to ***science fiction***, która łączy się z rozwojem technicznym, projektowaniem przyszłości czy podbijaniem pozaziemskich cywilizacji lub ukazywaniem życia zdominowanego przez elektronikę – od nieśmiertelnego *Frankensteina* Mary Shelley [1818 r.!], przez *Wojny światów* George'a Herberta Wellsa czy *Solaris* i *Dzienniki gwiazdowe* Stanisława Lema, po narodzoną pod koniec XX wieku literaturę cyberpunkową, z *Trylogią Ciągu* Williama Gibsona na czele.

Fikcja fantastyczna to również pełna magii czy groteski, tworząca nowe mity i baśniowe krainy odmiana: ***fantasy*** – np. *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carrolla, *Władca pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena czy *Wiedźmin* Andrzeja Sapkowskiego i *Ziemiomorze* Ursuli Le Guin. Do szeroko rozumianej fantastyki należą także ***fikcje polityczne*** i ***historyczne***, pokazujące alternatywną wersję zdarzeń – np. *Ziemia pod jej stopami* Salmana Rushdiego czy *Człowiek z Wysokiego Zamku* Philipa Dicka, a także opowieść z niezaistniałej historii Polski (bez I wojny światowej i odzyskania niepodległości), czyli *Lód* Jacka Dukaja (mający zresztą również cechy tzw. *science fantasy*, a więc połączenia baśni i opowieści *science fiction*).

I jeszcze jedna podgrupa fantastyki, czyli ***utopie*** i ***antyutopie*** [„utopia" pochodzi od gr. *ou* + *tòpos* – dosłownie „nie-miejsce", ew. także od *eutopia* = dobre miejsce, *eu* = dobry]. Początek dała im, a także temu pojęciu, szesnastowieczna *Utopia* Thomasa More'a, dzieło przynoszące wizję idealnej społeczności – totalny, a zarazem szczegółowy plan zakładał jako rezultat powszechne szczęście. Nowożytność, począwszy od XVII wieku, a więc stulecia nieustannych wojen, stworzyła liczne utopie, a także ich przeciwieństwa – tj. antyutopie, ponure

wizje skutków bezwzględnego wprowadzania niektórych idei w życie. Wiek XX – czas konfliktów zbrojnych na skalę światową, ostrych przemian cywilizacyjnych i zderzenia totalitaryzmów – przyniósł przewagę antyutopii. Słynne powieści pokazujące czarną stronę zrealizowanych idei, to m.in.: *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya, *1984* George'a Orwella i jego *Folwark zwierzęcy*, także *Władca much* Williama Goldinga.

Pogranicze realizmu i fantastyki

Ostatnie z wymienionych wyżej utwory, a także na przykład *Proces* Franza Kafki czy dramaty: *Tango* i *Policja* Sławomira Mrożka, *Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja* i *Wyszedł z domu* Tadeusza Różewicza można także objąć inną kategorią – często dzieła takie traktowane są jako wielkie parabole (przypowieści) czy alegorie (tu: rozbudowane metafory tworzące obraz jakiegoś problemu, idei ⇨ s. 311), jest to więc pewnego rodzaju ***fikcja modelowa***. Pokazuje ona – przez przerysowanie elementów realistycznych, a czasem dodanie do nich motywów fantastycznych – pewien model/projekt, w którym, niczym w soczewce, skupiają się właściwości rzeczywistego świata lub jego problemy. Czyjaś historia pokazuje, w metaforycznym zagęszczeniu, życie całej społeczności – jako realizację jakiegoś założenia (światopoglądowego, społecznego itp.). Mimo małego prawdopodobieństwa opowiedziane historie doskonale podchwytują istniejące realnie mechanizmy władzy, rozwijania się totalitaryzmu, psychologicznych uzależnień, strachu, rewolucji obyczajowej, przemian współczesnej świadomości. Fikcja modelowa jest kategorią mocno dyskusyjną, gdyż nie da się – z założenia – jasno określić jej granic, ale może stanowić dobre rozwiązanie w sytuacji, gdy tradycyjna opozycja między tym, co realistyczne, a tym, co fantastyczne, przestaje do opisania tekstu wystarczać.

Pomiędzy biegunami realizmu i fantastyki mieści się także wiele utworów korzystających z inspiracji surrealizmu, realizmu magicznego, realizmu eksperymentalnego czy poezji lingwistycznej[22] oraz odwołujących się do lokalnych i osobistych mitów, także groteskowego widzenia świata bądź filmowej techniki „cięcia" i konstruowania scen. Nasza współczesna wyobraźnia przywykła już do tej nowej przestrzeni, w której spoza „twardej" rzeczywistości wyziera jej inne, niecodzienne, czasem absurdalne oblicze. Granica między tym, co możliwe i niemożliwe, przestaje być istotna, skoro zarówno można z fantazji zrobić nową, przekonującą realność, jak i z rzeczywistości, np. konkretnych miejsc czy zdarzeń, frapującą, ponadrealną wizję. Metaforyczność i niezwy-

---

[22] Zob. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tyniecka, Kraków 2006; H. Markiewicz, *Programy powieściowe po drugiej wojnie światowej*, w: tegoż, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.

kłość okazują się więc w tego typu fikcji jakby dodatkowym wymiarem konkretnej, realistycznej, ukazywanej naszym oczom przestrzeni. Tak dzieje się w *Sklepach cynamonowych* Brunona Schulza, *Pożegnaniu jesieni* Witkacego, *Mistrzu i Małgorzacie* Michała Bułhakowa, *Stu latach samotności* Gabriela Márqueza, *Blaszanym bębenku* Güntera Grassa, *Domu duchów* Isabelle Allende, w *City* Alessandra Baricco bądź w *Przygodach ptaka nakręcacza* Haruki Murakamiego oraz tysiącach innych dzieł.

W niektórych z tych utworów pojawiają się dodatkowo elementy ***groteski*** – kategorii estetycznej, która w XX wieku nabrała ogromnego znaczenia. Zakłada ona brak prawdopodobieństwa, mieszanie motywów fantastycznych i realistycznych. Wiąże się z tym niejednolitość zasad rządzących światem przedstawionym i jego absurdalność, a także hybrydyczne łączenie gatunków i stylów. Groteska może zawierać i zderzać ze sobą skrajnie różne nastroje i właściwości – to, co tragiczne i komiczne, trywialne i demoniczne. Groteskowość przedstawianego świata jest więc także znakiem jego sztuczności, świadectwem wytworzenia, skutkiem umiejętnego zderzania konwencji. A zatem i silną sugestią „literackości" tekstu – rozumianej jako podkreślanie kreacji artystycznej, efekt pisarskiej samoświadomości (co widać m.in. w utworach Witkacego, Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka, Tadeusza Różewicza, Mariana Pankowskiego lub Rolanda Topora).

Poza prostą opozycję fikcja realistyczna/fikcja fantastyczna wychodzi również tak zwana ***metafikcja*** (gr. przedrostek *meta* znaczy „ponad") – czyli ogół utworów, których tematem jest powstawanie fikcji, opowieść o snuciu opowieści lub niemożliwości wszelkiej narracji, często parodia aktu twórczego. Co prawda liczne uwagi metafikcyjne można znaleźć w całej tradycji literackiej (od apostrof do muz i bogów – z prośbą, by wspomogli piszącego, przez komentarze do akcji, po uwagi skierowane do czytelników), ale przerywanie, niszczenie lub ironiczne podważanie literackiej iluzji to już domena nowoczesności. Od pierwszych przejawów tych narracyjnych zjawisk w końcu XVIII wieku, jak słynne *Dzieje i myśli J.W. Pana Tristrama Shandy* Laurence'a Sterne'a, po dwudziestowieczne przykłady, takie jak chociażby: *Zagubiony w labiryncie śmiechu* Johna Bartha czy *Jeśli zimową porą podróżny* Italo Calvino, a także *Gabinet kolekcjonera* Georges'a Pereca i *Fikcje* Jorge Luisa Borgesa lub humorystyczna, szerzej nie znana *Ałtorka*[23] Cucy Canals, gdzie za pomocą tekstu i rysunków pokazane są konsekwencje „bezpośrednich" (z użyciem palca) ingerencji autorskich w przedstawiany świat. Nowsze, polskie, warianty metafikcji to m.in.: *Fabulant* Anny Burzyńskiej, *Tryby* Magdaleny Tulli albo *Fikcje* Wojciecha Karpińskiego.

Innym przypadkiem zacierania granic między tym, co (być może) istnieje, a całkowitym zmyśleniem, są metafikcyjne zabawy, polegające na celowym

[23] Celowy błąd w pisowni, by umniejszyć rolę autora tekstu; tytuł hiszpańskiego oryginału *La hescritora*, przeł. A. Fijałkowska.

wprowadzaniu w błąd czytelnika – ich formą są komentarze do utworów, które faktycznie nigdy nie powstały. Tak się dzieje np. w *Doskonałej próżni* Stanisława Lema, gdzie znajdują się recenzje z wymyślonych książek, albo w *Bladym ogniu* Władimira Nabokowa, gdzie fabuła osnuta jest wokół, rzekomo właśnie odkrytego i opisywanego, poematu. Z kolei w *Cieniu wiatru* Carlosa Ruiza Zafóna tytuł jest zarazem tytułem fikcyjnej powieści, którą bohater znalazł na Cmentarzu Zapomnianych Książek i wokół której skupia się akcja. Otrzymujemy zatem rzeczywisty obiekt – dzieło Zafóna, którego świat przedstawiony przenika się z ujawnianą stopniowo fabułą innej, fikcyjnej książki i historią jej (fikcyjnego) autora, która to historia zmienia życie bohaterów głównej opowieści.

Celowe zacieranie granicy między prawdą a zmyśleniem, podkreślanie iluzyjności tego, co rzeczywiste, i tego, co przedstawione, prowadzi do innego obrazowania, które bodaj najlepiej charakteryzuje kategoria *symulakrum* [łac. *simulacrum* = obraz, pozór, cień; czasownik *simulare* = udawać, odtwarzać, czynić podobnym, być obłudnym], wprowadzona przez Jeana Baudrillarda[24]. Oznacza ona udawanie, kreowanie nowej rzeczywistości, złudnie tylko sugerującej, że pokazuje jakiś „oryginał", by odkryć, iż nie ma nic poza samą kreacją, poza metaforycznie rozumianą wszechobecnością fikcji, zarówno w literaturze, jak i w rzeczywistości. Daje to poczucie ułudy, niepewności co do tego, o jakim świecie mowa, co jest pierwowzorem, a co odbiciem czy grą – jak w utworach postmodernistycznych, które nie tylko podkreślają tę niepewność, lecz także często celowo niszczą wszelką iluzję przebywania w świecie innym, niż świat literackiej fikcji (tak bywa w powieściach Italo Calvino, Josepha Hellera, Thomasa Pynchona czy Carlosa Fuentesa). Kategoria *symulakrum* ma jednak znacznie szerszy zakres – wiąże się z diagnozą współczesnej kultury, w której to, co sztuczne i naturalne, oryginalne i wtórne, pierwotne i stworzone przez cywilizację, tak się do siebie upodabnia, że w końcu nie sposób tego rozdzielić. Ułudą są nie tylko prawda, zdarzenie i historia, które poznajemy jako efekt opowieści o czymś, zawierającej stronniczy punkt widzenia. Świat reklamy, filmu, telewizji, architektury, polityki, nauki, społecznych umów i obyczajów pełen jest fikcji mającej pozór rzeczywistości oraz rzeczywistości, która jawi się jako nierzeczywista.

Pojęcie *symulakrum* wiąże się z wieloma zmianami, jakie zaszły w XX wieku w myśleniu o świecie. Opisali je m.in. tacy filozofowie, jak Jacques Derrida, Michel Foucault, Giles Deleuze, Jean-François Lyotard, Richard Rorty, Zygmunt Bauman. Składają się one łącznie na zjawisko kulturowe zwane *postmodernizmem*[25]. Jest to nurt intelektualny i artystyczny powstały w USA i Europie Zachodniej w latach 60. XX wieku, cechujący się krytycznym i nowatorskim podejściem do wielu zasad, osiągnięć i wartości, które stanowiły – co najmniej od XVIII wieku – wyznaczniki nowoczesnego myślenia zarówno w nauce, życiu społecznym, jak i w sztuce oraz filozofii. Przedmiotem szczególnej nieufności stały się: racjonalność i obiektywizm, społeczne i naukowe paradygmaty, wszelkiego rodzaju sztywne podziały i hierarchie, ujmowanie poznania w uniwersalne

---

[24] Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

[25] Więcej informacji: A. Burzyńska, *Poststrukturalizm*. W: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006; tam także bibliografia i odniesienia do drugiego tomu, tj. *Antologii*, zawierającej wybór tekstów. Zob. też: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, dz. cyt., s. 332 i nast.; *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997; L. McCaffery, *Introduction* [to:] *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*, ed. by L. McCaffery, New York 1986; W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999.

zasady oraz definicje. Aprobatę zyskały natomiast pojęcia gry, wieloznaczności, hybrydyczności; zjawiska graniczne, peryferyjne, nietypowe czy łączące przeciwieństwa, a także aksjologiczna (dotycząca sfery wartości ⇨ s. 343) i estetyczna niepewność. Dostrzeżono względność, a zarazem opresywność dominujących dyskursów historycznych, politycznych, religijnych, naukowych i dotyczących sztuki.

W odniesieniu do literatury nowe tendencje to: zacieranie granic między literaturą elitarną i popularną oraz rodzajami fikcji; niszczenie iluzji odrębności świata przedstawionego – częste włączanie komentarzy i uwag metafikcyjnych w obręb utworu; celowe wprowadzanie w błąd co do prawdopodobieństwa, własności cech czy relacji pomiędzy opisywanymi elementami; upodobanie do eklektyzmu, form hybrydycznych lub ostentacyjnie niekompletnych; częste występowanie groteski, pastiszu, stylizacji, cytatu; swobodne łączenie stylów i rejestrów języka, także gatunków literackich i nieliterackich; aktywizowanie percepcji czytelnika – zaskakiwanie zmianami punktów widzenia i perspektywy oglądu, nieciągłością fabuły, niespójnością tekstu, również formą zapisu. Dominująca tendencja to przyjęcie konwencji gry, z zachowaniem ironicznego dystansu do tradycji, norm społecznych, roli autora, funkcji bohatera oraz do możliwości, jakie daje literatura.

Uogólniając, można powiedzieć, że **określenia „fikcja realistyczna" i „fikcja fantastyczna" z jednej strony mówią nam bardzo wiele o tym, czego się można po lekturze spodziewać: o typie świata przedstawionego, koncepcji bohaterów, sposobie prezentowania fabuły czy o dominującej tematyce; z drugiej jednak – wydzielają sztucznie i przeciwstawiają sobie dwa komplementarne względem siebie, a niejednokrotnie łagodnie w jednym dziele połączone, sposoby obrazowania i zarazem przedstawiania ludzkiego doświadczenia**. Każdy typ fikcji (i – szerzej – każdy typ piśmiennictwa) „przedstawia" w końcu nas samych, tj. świat ludzkiej inteligencji, wyobraźni, odczuć, pragnień czy obaw.

Fikcja i niefikcja – obszar wspólny

W XX wieku pole literatury zaczęło się rozszerzać o niefikcyjne gatunki, między innymi takie, jak: reportaż, dziennik i esej. Zmiany obyczajowe, wstrząsy historyczne i rozwój mediów, a także wyczerpanie wysokich literackich wzorców spowodowały z jednej strony większe zainteresowanie twórczością eksperymentalną, zrywającą z konwencjami obrazowania i językowej poprawności, z drugiej – zapotrzebowanie na teksty bliskie rzeczywistości, umiejące o niej mówić w inny sposób. Stopniowo zmieniał się też odbiór prywatnych autorskich zapisków (listów, dzienników intymnych, wspomnień), które – coraz częściej drukowane jeszcze za życia autora – zaczęły być traktowane jako integralna część artystycznego dorobku, a nie tylko dokument życia. Ogólnie można powiedzieć, że dawne rodzaje piśmiennictwa, których nie uważano dotąd za literaturę piękną (w tym m.in. notatki z podróży, rozważania filozoficzne czy naukowe) – zyskały poprzez lekturę literacką nowy status.

Na przeciwległym biegunie wobec fikcji literackiej umieszczana bywa tak zwana ***literatura faktu*** (określana także mianem *literatury pogranicza*, *literatury stosowanej* czy *paraliteratury*), która z założenia opiera się na tym, co nie jest fikcją, lecz relacją z autentycznych zdarzeń[26]. Zalicza się do niej zarówno dzieła należące do takich bliskich publicystyce gatunków, jak reportaż, powieść-dokument, wywiad, relacja czy faktomontaż (utwór sceniczny złożony z luźnych, opartych na autentycznych wydarzeniach, scenek), jak i tzw. *literatura dokumentu osobistego*[27]. Do tej ostatniej zaliczyć można dzienniki, dzienniki podróży, listy, pamiętniki, biografie i autobiografie, a także wspomnienia, eseje czy szkice (w różnych odmianach tematycznych i stylistycznych).

Osobną ważną część literatury faktu, zróżnicowaną gatunkowo, stanowi tematyczny krąg tzw. *literatury świadectwa*, dotyczącej głównie II wojny światowej, a zwłaszcza Holocaustu oraz nazistowskich i sowieckich obozów śmierci. Obraz własnych doświadczeń obozowych, ujętych w niezwykle silną artystyczną formę, dają m.in.: Gustaw Herling-Grudziński w *Innym świecie*, Tadeusz Borowski w *Pożegnaniu z Marią*, Warłam Szałamow w *Opowiadaniach kołymskich* bądź Imre Kertész w *Losie utraconym*.

Do rozpowszechnienia się nurtu prozy o na poły dokumentalnym, na poły fikcyjnym charakterze, a może raczej: rejestrującej rzeczywistość poprzez świadomie użyte zabiegi literackie, przyczyniło się również tak zwane „nowe dziennikarstwo", które rozwijało się w USA od lat 50. i 60. XX wieku – dzięki między innymi Trumanowi Capote'owi (*Z zimną krwią*, *Muzyka dla kameleonów*) czy Normanowi Mailerowi (*Nadzy i martwi*, *Pieśń kata*). Celem ich działań było oddanie jednostkowości oraz niepowtarzalności tego, co zdarza się w realnym życiu, podkreślanie subiektywnego punktu widzenia, fragmentaryczności dostępnych danych, a także zaznaczanie prawa do zaangażowania w relacjonowane fakty i posługiwania się w tym celu fikcjonalnym uzupełnieniem. W rezultacie powstał nowy termin, będący skrzyżowaniem fikcji i faktu – „faction" (z ang. *fiction* + *fact*).

Nadzy i martwi to antymilitarna powieść będąca serią migawkowych obrazów, chwilami drastycznych, będących zapisem przeżyć młodego Mailera z czasów II wojny światowej (przyszły pisarz służył w armii USA na Filipinach). Z kolei dokumentalne powieści *Z zimną krwią* i *Pieśń kata* to efekty pracy dziennikarsko-literackiej ich autorów nad autentycznymi zdarzeniami, także rozmów z ludźmi, którzy popełnili zbrodnię. Relacja, opisy autentycznych miejsc i osób, cytaty oraz rekonstrukcje zdarzeń, słów i myśli składają się na obraz rzeczywistości. *Muzyka dla kameleonów* natomiast jest wiernym, chwilami podobnym do scenariusza filmowego czy zapisu dramatycznego, odtworzeniem wielu spotkań, które autor odbył z różnymi ludźmi, zarówno w ramach prywat-

[26] Por. Z. Mitosek, *Semantyczne aspekty literatury faktu*, w: tejże, *Mimesis*..., dz. cyt.

[27] Termin wcześniej używany przez socjologów, a wprowadzony do literaturoznawstwa przez Romana Zimanda – w: tegoż, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990. Zob. Z. Jarosiński, *Proza dokumentu osobistego*. W: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1998.

nego życia, jak i pracy – i zaprezentował bez cenzurowania czy upiększania czegokolwiek. Obydwaj wymienieni autorzy posługiwali się świadomie technikami filmowymi (dynamicznym układem luźnych scen, gwałtownym przeskokiem w czasoprzestrzeni, kadrowaniem i zbliżeniami) oraz literackimi (zwłaszcza *strumieniem świadomości* ⇨ s. 129; także *mową pozornie zależną* ⇨ s. 99), by pogłębić efekt „doświadczania" tego, co rzeczywiste, lepiej wniknąć w opisywane środowiska i postaci.

Dobrym podsumowaniem tego nurtu jest podtytuł innej jeszcze powieści Mailera pt. *Armie nocy. Powieść jako historia, historia jako powieść.*

Wiele utworów pogranicza oscyluje współcześnie między reporterskim zapisem a swobodą w zestawianiu i interpretacji faktów – by przywołać tu tylko uzupełnione wyobraźnią losy autentycznych ludzi, spisane przez Hannę Krall w *Dowodach na istnienie*, czy na poły realne, na poły celowo odrealnione *Opowieści galicyjskie* Stasiuka. Odpowiednio dobrane i kompozycyjnie oraz stylistycznie opracowane fakty stają się w ten sposób uniwersalną przypowieścią. Sporo jest takich tekstów, które tyle samo czytelników skłonnych jest uznać za dokumentalne, co za literackie i artystyczne, by wspomnieć choćby *Szkice piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego, *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego czy *Oswajanie świata* Nicolasa Bouviera.

Inny pomysł, idący w kierunku metafikcyjnych, postmodernistycznych zabaw, proponuje Dubravka Ugrešic w *Forsowaniu powieści-rzeki* – ujęcie fikcyjnej fabuły w swego rodzaju klamrę z rzeczywistego (tak przynajmniej można by wnioskować z tekstu) dziennika z jednej strony sugeruje, że przedstawione zdarzenia są autentyczne lub oparte na faktach, z drugiej, że fragmenty dziennika są częścią „forsowania powieści", tj. stanowią pomost prowadzący w głąb zarówno literatury, jak i środowiska pisarskiego (o którym traktuje książka).

Niektóre dzieła tworzą z „pogranicza" fikcji i niefikcji niemal osobny kontynent – stanowią bowiem skrzyżowanie bardzo wielu form. I tak na przykład w *Wilczym notesie* Mariusza Wilka znajdziemy fragmenty reportażu, eseju, traktatu, dziennika podróży, wspomnień oraz poetyckiego poematu, pisanego rytmiczną i lekko nawet rymowaną prozą.

Istnieje w ogóle cała grupa utworów „eseizujących" rzeczywistość i dokumentalną czy autobiograficzną relację. Świat jawi się w nich jako materiał do artystycznie opracowanych scen i rozważań. Impresyjny dobór scen, niezwykły, poetycki język, uzupełnianie zdarzeń o domysł i wyobrażenia, traktowanie autentycznych historii czy sytuacji jako przypowieści i metafor – to głównie nadaje owym tekstom walor literackiego ujęcia. Tak jest w *Auto da fé* Eliasa Canettiego, *Dunaju* i *Mikrokosmosach* Claudia Magrisa, *Barbarzyńcy w ogrodzie* Zbigniewa Herberta, wspomnianych już *Podróżach z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego, a także w *Rodzinnej Europie* Czesława Miłosza i książce *Ziemia! Ziemia!* Sándora Máraiego, *Biegunach* Olgi Tokarczuk, oraz wielu, wielu innych.

Nie mówiąc już o dziennikach pisarzy, które miejscami przemieniają się w literaturę, zawierają bowiem fragmenty gotowych opowiadań – jak choćby

te pisane przez Witolda Gombrowicza czy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Z dziennikami, wspomnieniami i autobiografiami jest poza tym w ogóle osobny problem: z jednej strony czytamy je jako czyjeś świadectwo, zwierzenie, możemy skonfrontować z wiedzą historyczną, z drugiej mamy świadomość, że prawda w nich jest wykreowana, spreparowana, jest subiektywną interpretacją zdarzeń, efektem świadomych zabiegów odsłaniania i ukrywania siebie, konfabulacji, a czasem działania podświadomości bądź kaprysów pamięci[28]. Takie silnie powiązane z osobą pisarza utwory, jak choćby: *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, *Mdłości* Jeana Paula Sartre'a, *Oszustwo* Philipa Rotha, *Blaszany bębenek* Güntera Grassa, *Lato* Johna M. Coetzee nigdy nie przestaną stawiać nam pytań o relację: autor – dzieło – kreacja – język.



Uogólniając, można więc powiedzieć, że **z punktu widzenia związków z rzeczywistością i stopnia autentyczności danych ostre granice literatury nie istnieją, otoczona jest ona ciągle nową, zmienną warstwą tekstów o niejednoznacznym statusie**. Proces twórczy – niczym śnieżna kula – włącza bowiem w sferę literackości najrozmaitsze gatunki, zdarzenia, nazwy, doznania, style czy formy prowadzenia opowieści.

Zatoczyliśmy w ten sposób koło – okazuje się, że fikcyjność i literackość to pojęcia, które mają ze sobą wiele wspólnego, ale nie są tożsame. Literackość to coś więcej – to także kwestia *techne*, to znaczy umiejętności czy sztuki ⇨ s. 17, na którą składa się wiele czynników, w dodatku różnie w różnych epokach pojmowanych.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Przeczytaj artykuł Umberto Eco pt. *Funkcje literatury* (w zbiorze: U. Eco, *O literaturze*, przeł. J. Gniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003). Odpowiedz sobie na pytanie, jakie warunki dla Ciebie musi spełniać tekst, by był literaturą? A dobrą literaturą?
2. Znajdź po 3 przykłady esejów, reportaży i felietonów. Następnie spróbuj ułożyć je w kolejności od najbardziej do najmniej literackich (według Ciebie). Co zdecydowało o takiej, a nie innej pozycji danej lektury na tej skali?
3. Znajdź co najmniej dziesięć portali poświęconych literaturze w Internecie – spróbuj określić, co stanowi dla nich kryterium „literackości". Kontekstem może być zbiór artykułów pt. *Liternet. Literatura i Internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002.

[28] Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

Podpowiedź bibliograficzna:

1. Jerzy Speina, *Typy świata przedstawionego w literaturze*, Toruń 1993.
2. Zofia Mitosek, *Teorie badań literackich*, wyd. IV, Warszawa 2005.
3. Henryk Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.
4. *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków 22–25 września 2004*, red. zbior., t. 1, Kraków 2005.
5. Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, wyd. 2, Warszawa 2004.

3. Poza fikcją – inne kryteria literackości

Ważne pojęcia: **podmiot literacki · przedmiot przedstawiony · funkcje językowe · tradycja literacka · styl odbioru**

Sama fikcyjność, jak już wiemy, nie wystarcza, by scharakteryzować literaturę. Bardzo wiele zależy też od innych czynników, w tym między innymi od społecznego kontekstu, w jakim odbierany jest utwór – np. drukowane niegdyś w „Gazecie Wyborczej" fragmenty *Imperium* Kapuścińskiego czytane były jako reportaż, część publicystyki, natomiast wydane w osobnej książce i oderwane od czasu, miejsca, okoliczności powstania zaczęły wraz z całym utworem być odbierane jako literatura. Zjawisko to wiąże się z dwoma ogólniejszymi zagadnieniami: **oderwaniem utworów literackich od podstawowej sytuacji komunikacyjnej**, znanej nam z codziennych międzyludzkich kontaktów, oraz z rolą, jaką odgrywa **nastawienie odbiorcy wobec tekstu**.

Zacznijmy od tego drugiego zagadnienia. Czytając coś, zawsze czytamy to „jako...", tj. jako prozę artystyczną lub użytkową, romans bądź kryminał, jako dramat, artykuł naukowy, esej czy lirykę itp., albo jako tekst dosłowny bądź metaforyczny czy ironiczny. Bezpośredni kontekst oraz nasze dotychczasowe doświadczenie podpowiadają nam, z jakiego typu tekstem mamy do czynienia – rozpoznanie analogii do już istniejących utworów rozpoczyna lekturę literacką, która dodatkowo wzmacniana może być jeszcze przez stosowanie literaturoznawczej analizy i interpretacji [na temat tych pojęć ⇨ rozdz. 17]. Można więc mówić zarówno o samym zjawisku literackiego odczytania (czyli nastawieniu na to, że czyta się literaturę), jak i o sprzężeniu zwrotnym, jakie zachodzi między takim nastawieniem a recepcją, zakładającą otwarty na literaturoznawczą interpretację charakter tekstu[29]. Istnieje także termin ***style odbioru***[30], oznaczający różne podstawowe sposoby odczytywania sensu dzieła, tryby lektury – każdy czytelnik mniej lub bardziej świadomie wybiera jakąś formę kontaktu z utworem, dokonuje wstępnych założeń ⇨ s. 332.

---

[29] Na temat lektury literackiej – zob. J. Sławiński, *Jedno z poruszeń w przedmiocie*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 54.

[30] Termin wprowadzony w latach 70. przez literaturoznawcę, pisarza i badacza języka propagandy, Michała Głowińskiego. Zob. tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy*, Kraków 1998, s. 136–153.

***Style odbioru* są więc równie ważne dla znaczenia i „literackości", co style nadania, czyli sposoby językowego i kulturowego ukształtowania tekstu, przesądzają bowiem o tym, jakie znaczenia są z tekstu w trakcie lektury wydobywane**. Odbiór Biblii pokazuje na przykład bardzo szerokie *spectrum* możliwości – można ją czytać między innymi jako jednolite przesłanie, tekst religijny, zbiór prawd bądź przypowieści, filozoficzne rozważania, historię żydów i chrześcijan lub historię ludzkości, a można także jako dzieło literackie wielu autorów albo zlepek nagromadzonych przez wieki różnorakich zabytków piśmiennictwa z pogranicza kultur; możliwe jest również połączenie tych opcji[31].

Wracając do problemu komunikacyjnego „działania" utworu literackiego – zawsze jest ono związane z niszczeniem typowych konwersacyjnych zasad i narzucaniem własnych. Nie chodzi tutaj tylko o oczywistą fizyczną nieobecność drugiej strony, o nieistnienie natychmiastowej reakcji czytelnika (ta właściwość nie dotyczy np. interaktywnych powieści internetowych, choć i tu mamy niewielki czasowy rozdźwięk między aktami pisania i czytania), lecz także o brak realnych konsekwencji wypowiadanych słów, również o ich zakładaną wieloznaczność. **Informacyjna (i nie tylko – także estetyczna) nadwyżka, sprzeczna z zasadą językowej ekonomii, oderwanie od dosłownego znaczenia związanego z „ja-tu-teraz" powodują razem, że utwór literacki jest podatny na „twórczą zdradę"[32], tj. wciąż otwiera się na nowe interpretacje, zdolny funkcjonować w oderwaniu od swego historycznego kontekstu**.

Na tę otwartość interpretacyjną wpływa przede wszystkim **językowy charakter świata przedstawionego**. Liczba niedopowiedzeń, aluzji, świadomych i nieświadomych nawiązań do innych tekstów, nagromadzenie rozmaitych środków stylistycznych, niejasność relacji między autorem i tekstowym obrazem autora oraz podmiotem mówiącym, oryginalne rozwiązania dotyczące punktów widzenia, konstrukcji tekstu, czasu i przestrzeni – to wszystko między innymi sprawia, że żaden z sądów dotyczących znaczenia nie może być uznany za stały czy ostateczny. Każdy poddawany jest przekształceniom; bywa podważany lub doprecyzowywany. Czytelnik jest więc po części współtwórcą znaczenia. Przypomina to trochę sytuację z zadaniami: nazywamy „zadaniem" zarówno tekst, który formułuje problem do rozwiązania, jak i same działania, które należy wykonać, by ów problem rozwiązać, zadanie jest więc projektem i realizacją. Swoisty **paradoks literatury polega też na tym, że teksty są równocześnie skończone, są znaczeniowymi całościami, a przy tym – właśnie jako „językowe struktury semantyczne" – są wieloznaczne, czyli niedomknięte, otwarte, gdyż proponują odbiorcy pewien projekt poznawczy**

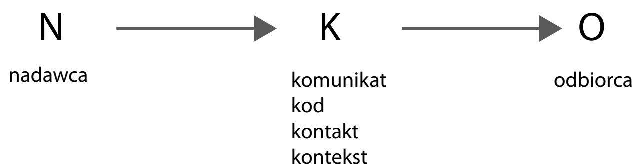
---

[31] Por. A. Świderkówna, *Prawie wszystko o Biblii*, Warszawa 2002.

[32] Pojęcie wprowadzone przez Roberta Escarpita – tegoż, *Literatura a społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 3, Kraków 1976.

wymagający dopiero zrealizowania[33] [semantyka to dziedzina językoznawstwa zajmująca się znaczeniem].

Sytuacja komunikacyjna w **utworach literackich** daleka jest zatem od znanych nam codziennych relacji. Najczęściej w powszedniej komunikacji językowej konkretny nadawca porozumiewa się z konkretnym odbiorcą za pomocą językowego komunikatu, który sformułowany jest we wspólnym języku (kodzie) i odnosi się do wspólnego kontekstu (tu: okoliczności, czasu, miejsca, osób itd.). Bezpośredni kontakt zapewnia obu stronom porozumienie (także w sposób niejęzykowy – komunikat werbalny uzupełniony jest przez komunikację niewerbalną: gesty, mimikę, postawę ciała, wygląd i odległość rozmówców), czyli jest mniej więcej tak, jak w poniższym, znanym powszechnie schemacie:



Rys. 6. Schemat komunikacji językowej

Przypisane każdemu z elementów funkcje językowe (⇨ opis niżej) są ogólnymi własnościami komunikatu – posiada je każde wypowiedzenie językowe, choć rzecz jasna w różnym zakresie i w różnej hierarchii ważności. Schemat ten, stworzony przez słynnego dwudziestowiecznego językoznawcę, Romana Jakobsona, jest jednak, jak każdy model, znacznym uproszczeniem. Był zresztą od czasu swego powstania wielokrotnie, przez różnych badaczy i w ramach rozmaitych dyscyplin, rozbudowywany.

Komunikacja językowa przedstawiona tu jest w nawiązaniu do matematycznej teorii komunikacji Claude'a Shannona[34], stworzonej na potrzeby badań nad wydajnością radiowych i telefonicznych łączy. Technologiczne pochodzenie wielu późniejszych modeli komunikacji wyjaśnia, dlaczego jest ona ukazywana jako proces w zasadzie jednokierunkowy, liniowy. Także i w prezentowanym modelu Jakobsona kontakt zachodzi między sprowadzonym jedynie do „głosu", transmitera danych, nadawcą a odbiorcą, który też jest raczej rozumiany jako funkcja, a nie osoba.

---

[33] S. Balbus, *Od tekstu do „tekstu" (I z powrotem)*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, praca zbior. red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 124.

[34] Jego model z 1948 roku zawierał m.in.: zewnętrzne źródło informacji, nadajnik wytwarzający, zakłócany przez szum, sygnał, a także odbiornik i cel – czyli osobę lub rzecz, do której sygnał jest skierowany. Zob. A. Sztejnberg, *Podstawy komunikacji społecznej w edukacji*, wyd. II, Wrocław 2001; *Nauka o komunikowaniu. Podstawowe orientacje teoretyczne*, red. B. Dobek-Ostrowska, Wrocław 2001.

Powszechnie przyjmowany w odniesieniu do literackiej komunikacji model Jakobsonowski nie uwzględnia ani komplikacji osobowych i interakcji między poszczególnymi instancjami, ani specyfiki rozmaitych komunikatów (ustnych i pisemnych, jedno- i wielojęzycznych, spontanicznych i poddanych zasadom danego typu piśmiennictwa, stylistycznie jednolitych bądź nie, itd.). Nie uwzględnia także kłopotów z dekodowaniem (kwestia odmian języka, czasu powstania tekstu, tłumaczeń, zapośredniczeń, wpływu innych tekstów oraz środowiska kulturowego) ani czynników historycznych czy socjologicznych oraz psychologicznych. Zakłada jednowymiarowość i jednorazowość kontaktu, sugeruje stałość kontekstu, również jednolitość i całościowość komunikatu (przypominającego „paczkę" nadawaną urzędowo za pomocą jasnych procedur w postaci „kodu" i „kontaktu"). Ten sugestywny model komunikacji daleko zatem odbiega nie tylko od literackich, ale i życiowych realiów.

Trzeba podkreślić, że już samo wejście w sferę komunikacji publicznej zmienia wszelkie relacje wokół językowych komunikatów. Zmienia je także pismo – oddala ono człowieka od doświadczenia, przenosząc wypowiedź poza doraźny czas i konkretne miejsce[35]. Wymusza niejako zobiektywizowanie, tj. oddalenie od siebie, własnych przeżyć bądź przyjrzenie się na nowo sekwencjom zdarzeń, poddanie ich procesowi selekcji i uporządkowania, interpretacji i re-konstrukcji. To samo dotyczy międzyosobowych układów, emocji, czasu i przestrzeni. Dzieje się tak w każdym przypadku utrwalania doświadczenia – na przykład w listach, notatkach, anegdotach, biografiach czy blogach[36]. A cóż dopiero mówić o sytuacji twórczej wolności, kiedy wszystkie postawy, role, maski, zbiegi okoliczności, wszelkie relacje ja/ty, wszelkie światy są możliwe.

W utworach literackich – tekstach na ogół pisanych (drukowanych) i nieinteraktywnych, bo takie wciąż stanowią ogromną większość – specyficzne i rozbudowane są: zarówno forma kontaktu (pośrednictwo druku, książki), jak i relacje osobowe (o tym poniżej); poza tym zwielokrotnieniu ulegają konteksty (rzeczywistość i świat przedstawiony, okoliczności nadania i okoliczności odbioru, odniesienia do innych tekstów). Przede wszystkim jednak, każdy z podmiotów znajduje się niejako na innym poziomie – gdzie indziej, w historycznym czasie i przestrzeni, jest autor, gdzie indziej, w innym czasoprzestrzennym układzie – czytelnik, a jeszcze gdzie indziej, bo jedynie w strefie językowych znaczeń, sytuuje się podmiot literacki. Zwykle także podmiot ów nie należy do tej samej czasoprzestrzeni przedstawionej, co bohaterowie.

Można jeszcze dodać, że schemat nadawca/odbiorca (czytelnik) jest jakby zdublowany przez relację podmiot literacki/wirtualny odbiorca w samym utworze. Schemat ten może być ponadto dalej powielany, zwielokrotniony – pojawia się za każdym razem, gdy wypowiada się bohater (czyli bezpośredni nadawca fikcyjnej wypowiedzi) do drugiego bohatera (jako odbiorcy tej wy-

[35] Por. P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. E. Bieńkowska, Warszawa 1985; W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przekł. i wstęp J. Japolo, Lublin 1992.

[36] Zob. *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002; Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. zbior., Kraków 2001.

powiedzi, który znajduje się wewnątrz świata przedstawionego). **W ogóle, jeśli chodzi o utwory literackie, to te trzy sfery – nadania, odbioru i tekstu – radykalnie różnią się od siebie bytowo, więc *de facto* bezpośrednia komunikacja między nimi nie zachodzi**[37]. Między autorem a czytelnikiem, jak również między tekstem a czytelnikiem komunikacja jest na ogół tylko metaforą, choć niewątpliwie istnieje pośredni kontakt oraz jakaś forma relacji, której stawką jest sens słów. Na pozór mocno powiązany z nadawcą i jednostronnie skierowany w stronę odbiorcy „komunikat literacki" w rzeczywistości funkcjonuje samodzielnie, powielany i kolportowany w tysiącach egzemplarzy, ale równocześnie jego sens jest wtórnie tworzony czy „negocjowany" (przez domysł, interpretację, znajomość innych lektur) za każdym razem dzięki udziałowi konkretnego czytelnika. Proces powstawania znaczeń zachodzi między komunikatem a odbiorcą, na tym polega właściwa interakcja w literackiej komunikacji.

Przede wszystkim jednak **obecność w tekstach literackich *podmiotu literackiego* (narratora czy podmiotu lirycznego), a więc fikcyjnej persony (najczęściej jedynie „głosu"), która przekazuje nam wiedzę o świecie przedstawionym**, zawsze wprowadza rozdźwięk między realnym nadawcą, czyli faktycznym autorem, a przekazem. Fascynujące, ale i niebezpieczne gry, jakie prowadzili w swoich utworach (z różnych powodów i w różnym celu) Tadeusz Borowski czy Witold Gombrowicz, wprowadzając narratora-bohatera o tym samym co pisarz imieniu i niektórych zdarzeniach z biografii, powinna tu być przestrogą. **Zaimek „ja" oraz fakty z życia autora pozostają tylko językowymi znakami służącymi nowej, bo literackiej, konstrukcji** ⇨ s. 93 i 144. **Wewnątrz utworu mamy do czynienia jedynie z podmiotem tekstowym**, który może być pod jakimś względem (np. postawy intelektualnej, poglądów, doświadczeń, płci) podobny do autora, ale który z definicji nie jest z nim tożsamy, jest bowiem kreacją, słownym tworem, także – świadomym lub nie – nawiązaniem do istniejących literackich konwencji. Co więcej, i to wyróżnia *podmiot literacki*, pokazuje jego nadzwyczajne możliwości, podmiot może (jako narrator czy „ja" liryczne) wnikać w świadomość, myśli i uczucia innych osób.

Przy okazji warto dodać, że kategoria podmiotu literackiego jest kategorią nadrzędną i równocześnie bardziej abstrakcyjną niż narrator czy „ja" liryczne – obecność podmiotu wynika z faktu mówienia o czymś, przedstawiania czegoś (na podobnej zasadzie można mówić o konstruowanym w przemówieniu, na potrzeby wystąpienia, podmiocie retorycznym). W niektórych utworach o charakterze metafikcyjnym [⇨ s. 37] fakt, że mówi się o narratorze, który opowiada jakąś historię, dowodzi, iż może czasem dochodzić do wyraźnej rozłączności tych funkcji – podmiot całego utworu będzie się różnił od narratora opowiadającego fabułę, któremu głos jest „udzielany"[38].

---

[37] Por. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: tejże, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, wyd. II, Kraków 1998.

[38] Więcej o wieloznaczności kategorii podmiotu: K. Bartoszyński, *Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje*. W: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżka, Warszawa 1996.

Fakt, że w utworze literackim świat jest nam przez kogoś (czyli podmiot) przedstawiony, oznacza między innymi, że zawsze ukazany jest w jakiś sposób – zależny od czyjejś wrażliwości, percepcji, inteligencji czy poczucia humoru, a przede wszystkim od języka. Widać więc wyraźnie współzależność mówiącego podmiotu i tego, o czym opowiada, co przedstawia. **Zarówno *świat przedstawiony*, jak i *postacie literackie* są jedynie pewnymi zespołami znaczeń, czyli „wielkimi figurami semantycznymi"**[39]; mówiąc prościej: są zrobieni ze słów.

***Przedmiot przedstawiony* (czyli każda rzecz, osoba, każde miejsce, a także emocje, wyglądy, relacje – wszystko, co składa się na świat przedstawiony)** tym się właśnie różni od przedmiotów rzeczywistych, że wynika z grupy słów, jest od niej uzależniony, ma tylko te własności, które zostały podane za pomocą takich a nie innych wyrazów i zwrotów, często rozsianych w wielu różnych miejscach utworu. Nie cechuje go więc taka indywidualność (czyli jednostkowość), zmienność (tj. różnorodność) czy taka wszechstronność (równoczesne posiadanie dziesiątków rozmaitych właściwości), jaka przysługuje temu, co rzeczywiste. Inaczej na potrzeby opisu każdego przestawionego przedmiotu należałoby za każdym razem użyć nowego języka, a żeby opisać jedną rzecz – setek stron. „Naszkicowany" zaledwie paroma bądź kilkudziesięcioma słowami przedmiot przedstawiony, jako odpowiednik znaczeń wielu słów i zdań, istnieje więc potencjalnie, to znaczy jako zjawisko językowe – w pełni objawia się dopiero w trakcie lektury[40].

Postacie, jak wszystkie przedmioty przedstawione, są tylko zjawiskiem semantycznym. Kłopot z bohaterami literackimi polega właśnie na tym, że – jako osoby – nie istnieją, a jednak, z braku innego, osobnego języka, mówimy o nich tak samo, jak o żywych ludziach. Twierdzimy, że się urodzili, że poruszają się, jedzą, rozmawiają, mają rodziny, swoje biografie i przygody ⇨ rozdz. 8. Tymczasem ***postać literacka* to konstrukcja semantyczna, element świata przedstawionego** – podlegający prawom tekstu, a więc zależny od wszystkich tekstotwórczych czynników ⇨ rozdz. 4, także od użytych form przekazu, od stylu, historycznie zmiennych konwencji obrazowania itp.

Bohater, jako byt tekstowy, utkany ze znaczeń – jest sumą słów i zdań, które się do jakiegoś obiektu odnoszą. Celnie ujął problem autentyczności i genezy postaci Milan Kundera, mówiąc w *Nieznośnej lekkości bytu*[41], że:

> „Byłoby głupie, gdyby autor starał się wmówić czytelnikowi, że jego postacie istniały naprawdę. Nie zrodziły się one z ciała matki, ale z jednego czy dwóch sugestywnych zdań lub z jakiejś podstawowej sytuacji".

[39] Termin J. Sławińskiego z pracy: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w: tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, Kraków 1998.

[40] Zob. R. Ingarden, dz. cyt., rozdz. VII. Por. D. Ulicka, *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Warszawa 1999.

[41] M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1996, s. 27.

Co prawda akurat część dawnej literatury właśnie próbowała sugerować czytelnikowi prawdziwe istnienie fikcyjnych postaci, stwarzać iluzję ich życia, ale było to zgodne z konwencją, na mocy której „pisarz udawał, że wierzy w swe postacie", a czytelnik, że „identyfikuje się" z bohaterem i „wierzy w przedstawioną rzeczywistość"[42]. Prezentowana przez Kunderę i bardzo dziś rozpowszechniona „świadomość ironiczna" każe natomiast podkreślać zarówno językowy, jak i wyobrażeniowy, niepewny, zależny od kaprysu autora, status postaci, uwypukla więc tym samym jej literackość (niezależnie od typu twórczości bądź gatunku).

Można zatem powiedzieć, że – **w przeciwieństwie do innego typu tekstów – w utworze literackim zarówno podmiot, jak i bohaterowie istnieją dzięki autorskiej wyobraźni, ale fundamentem ich istnienia jest język. Podmiot (jako tekstowe „medium") i świat przedstawiony nawzajem się warunkują – sposób, w jaki się o czymś opowiada, ma wpływ na to, jaki świat się tworzy, a z kolei właściwości tego świata pośrednio charakteryzują wypowiadające się „medium".**

***Odbiorca*/adresat** wewnątrz utworu także istnieje tylko potencjalnie – jako ten, do kogo skierowany jest literacki komunikat – to znaczy albo narracja (angielski termin *narratee* – czyli wewnątrztekstowy odbiorca narracji, ten do kogo jest ona adresowana – doskonale oddaje tę relację), albo dialog dramatyczny, albo liryczny monolog. Każdy tekst ma, z założenia, swego *odbiorcę wirtualnego* (potencjalnego). Zawsze jednak pozostaje on bytowo różny od realnego czytelnika, który wszak za każdym razem jest inną, z krwi i kości złożoną osobą. Czasem odbiorca wirtualny jest bliżej określony przez charakter tekstu, mówimy wtedy o *odbiorcy modelowym* – jak choćby w tzw. powieściach z kluczem, które dotyczą pośrednio jakiegoś autentycznego środowiska. Jeśli założymy, że o takim odbiorcy (modelowym, czyli najlepiej dopasowanym) można mówić wtedy, gdy spełnia on warunki rozumienia, które narzuca tekst, to w wypadku na przykład romansów akademickich[43] Davide'a Lodge'a, takich jak *Mały światek* lub *Myśląc...*, właściwą osobą będzie wykształcony Anglik w średnim wieku, literaturoznawca, pracownik uniwersytetu. Konkretnemu czytelnikowi, który nie spełnia tych idealnych warunków, pozostaje w trakcie lektury albo próba wyobrażenia sobie siebie w narzuconej poniekąd w ten sposób roli, albo zastosowanie własnego trybu lektury. Jeśli natomiast utwór wyraźnie jest do kogoś skierowany (jak wiersz Juliusza Słowackiego *W pamiętniku Zofii Bobrówny*, zaczynający się od słów „Niechaj mnie Zośka o wiersze nie prosi"...), wtedy taką osobę nazywamy, dla odróżnienia, *adresatem*.

Rozważmy jeszcze dwa przykłady. Pierwszy dotyczy dość schematycznej, korzystającej z dziesiątków gotowych rozwiązań w komponowaniu fabuły, powieści sensacyjnej pt. *Kod Leonarda da Vinci* Dana Browna. Wiele wskazuje na to, iż nie została stworzona

[42] Z. Mitosek, *Poznanie (w) powieści. Od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003, s. 349.

[43] Zob. hasło „campus novel" w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, dz. cyt.

z myślą o wyrafinowanym czytelniku: struktura utworu zakłada raczej odbiorcę żądnego łatwej lektury przygodowej z domieszką skandalu, romansu i pozorami osiągania wiedzy tajemnej, wszelkie dane potrzebne do zrozumienia utworu zawarte są na jego kartach. Jednak właśnie oburzenie niektórych rzeczywistych czytelników, wywołane przez literacką iluzję, przyciągnęło do książki między innymi teologów, znawców sztuki sakralnej i historyków chrześcijaństwa, czyli odbiorców całkiem różnych od domniemanego adresata zbiorowego. Drugi przykład, to *Imię róży* Umberta Eco, książka napisana przez włoskiego literaturoznawcę, pełna erudycyjnych aluzji, ukrytych i jawnych cytatów oraz stylizacji, napisana świadomie jako jednocześnie powieść elitarna i popularna, będąca pośrednio traktatem na temat postmodernistycznych tendencji w literaturze. A równocześnie jest po prostu rodzajem pasjonującego kryminału, dzięki czemu uzyskała spore nakłady i stała się dostępna dla ogółu czytelników.

Mówiąc o kryteriach literackości, warto jeszcze przypomnieć o podkreślanym tu wciąż *autotelicznym* [gr. *autòs* = sam, *tèlos* = cel] **charakterze dzieła literackiego. Tekst literacki ma przede wszystkim dawać satysfakcję estetyczną, skierowywać uwagę sam na siebie, na to, w jaki sposób jest ukształtowany**. Spośród rozmaitych wymienionych już funkcji językowych, które występują – jak to było wyżej powiedziane – w każdym językowym komunikacie, choć w różnej hierarchii ważności, właśnie • ***funkcja autoteliczna*** (inaczej: estetyczna czy poetycka) wybija się zdecydowanie na plan pierwszy. Rzecz jasna, o „literackości" języka nie przesądza, jak można by pochopnie sądzić, sama obecność środków stylistycznych – tak jak mówimy wszyscy prozą, tyle że nie artystyczną, tak i „mówimy" środkami stylistycznymi, posługujemy się na co dzień między innymi metaforami, porównaniami bądź neologizmami słowotwórczymi ⇨ rozdz. 15, są one częścią naszej komunikacyjnej strategii. Ozdobność, wyszukany język czy oryginalna metaforyka, które kiedyś były wyróżnikami stylu literatury, dawno już być nimi przestały, natomiast szczególne nagromadzenie środków językowych, wykorzystywanie istniejących stylów do uzyskania nowych efektów estetycznych, wymyślanie nowych słów, zwrotów i znaczeń na potrzeby danego świata przedstawionego, lub odwrotnie – celowe zacieranie wrażenia językowej wyjątkowości, upraszczanie składni, zbliżanie tekstu, w formie stylizacji, do języka mówionego może być uznane za jeden z sygnałów „literackości". Także – posługiwanie się w jednym tekście dziesiątkami rozmaitych stylów czy tworzenie z samego języka „motoru", dzięki któremu rozwija się opowieść. W tym ostatnim przypadku przynależność tekstu do literatury będzie niemal ostentacyjna właśnie z powodu funkcji autotelicznej.

Pozostałe, współobecne w utworach literackich funkcje, to:

- ***funkcja informacyjna*** (inaczej: poznawcza lub referencjalna) – związana z szeroko rozumianym kontekstem, tj. światem, o którym się mówi; w wypadku literatury chodzi o podwójne odniesienie – przede wszystkim do zjawisk występujących wewnątrz świata przedstawionego, a dopiero ewentualnie pośrednio – do rzeczywistości; relacja między tymi dwoma kontekstami jest przedmiotem gorących interpretacyjnych dys-

kusji (zwłaszcza w wypadku powieści historycznych bądź politycznych, utworów pisanych na podstawie autentycznych biografii, reportaży literackich itd.);

- ***funkcja fatyczna*** [od gr. *phatòs* = powiedziany] – związana z samym nawiązywaniem i podtrzymywaniem kontaktu między nadawcą a odbiorcą, z wypowiadaniem jako czynnością – realizowana jest przez powtarzanie słów, wyrażanie samymi monosylabami aprobaty czy dezaprobaty, poprzez pytania retoryczne, zwroty do adresata, również mówienie dla samego mówienia, bez względu na racjonalne uzasadnienie czy porządek sensu;
- ***funkcja metajęzykowa*** – dzięki niej dowiadujemy się z samego komunikatu czegoś o języku, czyli kodzie – ujawnia się w postaci rozważań na temat natury języka, form gramatycznych, naleciałości gwarowych, mieszania się różnych dialektów na danym terenie, przykładów archaizmów dawanych przez podmiot mówiący itp.; często funkcja ta wiąże się z uwagami o charakterze metatekstowym (czyli komentarzami na temat rozwoju czy budowy tekstu) bądź autotematycznym (które pisarz czyni wewnątrz dzieła na temat własnej twórczości);
- ***funkcja ekspresywna*** (emotywna) – związana z postawą, emocjami oraz poglądami nadawcy, co w wypadku utworów literackich może dotyczyć całego dzieła (jako ekspresji autora lub/i podmiotu literackiego ⇨ uwagi na temat narracji, s. 93, oraz liryki, s. 184) bądź wypowiedzi bohaterów;
- ***funkcja impresywna*** – pojawia się, gdy celem tekstu jest wywarcie wrażenia, wywołanie reakcji czy osiągnięcie zrozumienia; jest mocno powiązana z funkcją ekspresywną, niczym awers i rewers tego samego zjawiska; wiąże się z *aktami mowy* jako działaniem, wywieraniem wpływu na innych ⇨ s. 226.

Język ma jeszcze wiele innych właściwości, których wspomniany model nie obejmuje – w tym między innymi taką, która nazywana bywa • ***funkcją magiczną***. Wiąże się ona z faktem, że mówiąc coś, równocześnie ustanawiamy – właśnie za pomocą tych wyrazów – pewien stan, tak więc ujmowanie w słowa jest pośrednio powoływaniem do istnienia. Już przez samo nazywanie cech przedmiotów dajemy do zrozumienia, że one są – i że są właśnie takie. Dar ten wykorzystywany jest często przez dzieci, które ustanawiają w zabawie na swój użytek „alternatywne" światy i rządzące w nich reguły. Literatura aktywizuje w szczególny sposób tę funkcję języka – kiedy czytelnik, w trakcie lektury pierwszego zdania, wchodzi do świata przedstawionego, uczy się zarazem rozpoznawać jego reguły, przyjmuje go do wiadomości wraz z jego „wyposażeniem".

Ważnym kryterium sprzyjającym rozpoznaniu „literackości" tekstu – zwłaszcza w przypadku dawniejszych dzieł – jest również przynależność utworu do określonej *tradycji literackiej* (epoki, prądu czy nurtu) oraz do *gatunku literackiego*. Żaden tekst nie jest samotny – mieści się w międzyteksto-

wej (tj. *intertekstualnej*) sieci, równocześnie ją współtworząc. Każdy typ ludzkiej komunikacji językowej, i tej ustnej, i tej pisemnej, wytworzył swoje formy oraz style. Analogicznie z gatunkami literackimi – konkretne utwory zwykle należą do jakiegoś typu, nawet jeśli nie są bardzo do siebie podobne, albo przynajmniej negatywnie się do jakiegoś wzorca odnoszą czy go ironicznie podważają. **Gatunki tworzą odrębny „kod" literatury; rozpoznanie śladów tego kodu ułatwia zidentyfikowanie tekstu jako utworu literackiego, choć oczywiście nie tylko literackie i nie tylko tradycyjne gatunki są przez literaturę wykorzystywane**. Kwestia gatunków to tylko drobna część olbrzymiego pola nawiązań i interakcji między różnymi gałęziami piśmiennictwa – **tekst literacki, bardziej niż jakikolwiek inny, zwraca uwagę na swój intertekstualny charakter** ⇨ rozdz. 5 i 16.

Ze sprawą tradycji, gatunków czy konwencji wiąże się również określona ***kompozycja***, a więc układ elementów wewnątrz utworów. Chodzi zarówno o podział na części, jak i ewentualny brak rozczłonkowania, o sposób rozplanowania wiedzy o świecie przedstawionym, budowania napięcia i dawania poczucia skończoności, całościowego charakteru utworu lub – odwrotnie – wrażenia niedomknięcia, otwarcia [więcej nt. kompozycji ⇨ rozdz. 7]. Teksty literackie cechuje swoista „nadorganizacja" w tym względzie – to nie spontaniczne, przypadkowe wymiany zdań ani przeznaczone do jednorazowego społecznego „użycia" komunikaty, lecz zamierzone (zwykle też długo powstające i często równie długo i starannie cyzelowane) całości, pozostające na dodatek, o czym już była mowa, w bezpośrednim związku z już zaistniałymi utworami, gatunkami i związanymi z nimi typami kompozycji. Nawet gdy utwór literacki jest z założenia fragmentaryczny lub w ogóle jest pojedynczym fragmentem, to jego fragmentaryczność (jeśli tekst nie został uszkodzony, co wydawca jednak zaznacza) w tej postaci mieści się w artystycznym planie – ewentualne mistyfikacje na temat odnalezienia części dzieła też należą do całościowego projektu utworu jako rzekomej części większej całości.



Ogólnie rzecz ujmując, **właściwością literatury można by nazwać czynienie z języka, dostępnych gatunków literackich i nieliterackich, wszelkich stylów – materiału czy pola doświadczalnego do indywidualnych rozwiązań w budowaniu tekstowych konstrukcji, tworzeniu świata przedstawionego[44].**

Przekaz literacki to zatem rodzaj tekstu, który zwraca uwagę sam na siebie, na swoją kompozycję, styl, dobór środków językowych, na swoją tekstową spójność bądź jej zaburzenia, na związek z literacką tradycją (czasem przez ostentacyjną negację lub parodię) oraz na sposób powoływania do

[44] Por. definicję literatury z: M. Król, G. Krupiński, H. Sułek, *Podręczny słownik terminów literackich*, red. H. Sułek, Kraków 2005.

istnienia fikcyjnych przedmiotów [na temat spójności tekstu ⇨ rozdz. 4]. Istnieje dla siebie, a właściwie – dla potencjalnego odbiorcy.

W niektórych przypadkach to „zwracanie uwagi na siebie" odbywa się w sposób jeszcze bardziej bezpośredni. Dotyczy to literatury jawnie metafikcyjnej. Gdy w utworze znajdują się uwagi na temat pisania, genezy dzieła, fikcji, gdy zmieniane są i komentowane zasady istnienia bohaterów czy fabuły itp. ⇨ s. 134, to sama **obecność** takich **metafikcyjnych uwag wraz z ujawnieniem procesu twórczego jest najbardziej intensywnym znakiem literackości**.

Chociaż zdarza się, że tekst literacki bywa potraktowany instrumentalnie, np. jako czyjeś polityczne credo (tak na przykład było kiedyś z *Apelacją* Jerzego Andrzejewskiego czy z *Raportem z oblężonego miasta* Zbigniewa Herberta), zapis warunków społecznych epoki (jak Germinal Emila Zoli) czy argument przeciw religijnej prawomyślności autora (za *Szatańskie wersety* rzucono na Salmana Rushdiego fatwę), to jednak **nadrzędnym celem utworu literackiego jest być dziełem sztuki, być samemu dla siebie kontekstem** (odniesieniem).

Nawiasem mówiąc, cecha ta bywa w eksperymentalnych utworach – takich na przykład (całkiem różnych), jak *Finnegan's Wake* Joyce'a czy *Ćwiczenia stylistyczne* Raymonda Queneau albo *Nikiformy* Edwarda Redlińskiego bądź *Arw* Stanisława Czycza – doprowadzona do takiego natężenia, że czytelnik ma prawo stawiać pytanie, czy są jakiekolwiek granice literatury. Współczesna, postmodernistyczna wizja kultury i literatury przekonuje, że takich granic nie ma [nt. postmodernizmu ⇨ s. 38]. Cóż, każda odpowiedź powinna być opatrzona podpisem i – koniecznie – datą.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Przeczytaj artykuł Jacka Dukaja pt. *Lament miłośnika cegieł* z „Gazety Wyborczej" 12.11.2005 [druk on-line: http://dukaj.pl/czytelnia/publicystyka/LamentMilosnikaCegiel]. Odpowiedz sobie na pytanie, jaki jest Twój preferowany „styl odbioru", jaki stosunek do fikcji i fabuły? Jak czytasz teksty, czego w nich szukasz – wytchnienia, wiedzy o rzeczywistości, o sobie, o zakresie ludzkiej wyobraźni, możliwości przemyślenia innych wariantów życia, czegoś jeszcze innego?
2. Wyjaśnij sens puenty artykułu Rolanda Barthes'a: „narodziny czytelnika trzeba przypłacić śmiercią autora" – R. Barthes, *Śmierć autora*. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.
3. Przeczytaj szkice Raymonda Federmana, Philipa Stevicka i Johna Bartha z tomu: *Nowa proza amerykańska* – poz. nr 3 w *Podpowiedzi bibliograficznej*. Odpowiedz sobie na pytanie, w jakiej mierze te diagnozy i projekty z lat 70. XX wieku są z dzisiejszej perspektywy aktualne. Por. J. Barth, *Postmodernizm: literatura odnowy*, przeł. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie" 1982 nr 5–6.

Podpowiedź bibliograficzna:

1. *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, praca zbior., red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002.
2. Wolfgang Iser, *Zmienne funkcje literatury*, przeł. A. Sierszulska. W: *Odkrywanie modernizumu*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
3. *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, Warszawa 1983.
4. Anna Martuszewska, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2008.
5. Hanna Konicka, *Wyznaczniki literackości w perspektywie pragmatycznej*, „Teksty Drugie" 2009 z. 3.

4. Co to znaczy „być tekstem”?

Ważne pojęcia: **znak językowy · spójność tekstu · tekst literacki · dyskurs · hipertekst**

Dzisiaj częściej nazywa się dzieło literackie właśnie tekstem, aby podkreślić rozłączność twórcy i efektu jego pracy, także aby nie dawać poczucia wyjątkowości, odrębności i skończoności dzieła, skoro jest ono tylko drobnym wycinkiem tekstowej tkaniny oplatającej świat. Tkanina ta nieustająco wytwarzana jest przez ludzi – składają się na nią wszelkie rozmowy, przemówienia, piosenki, napisy, druki, wypowiedzi w mass mediach, portale internetowe, blogi itd.

Mimo pozorów bliskoznaczności w języku polskim słów „dzieło”, „utwór” i „tekst literacki”, można zauważyć pewne stopniowanie – od „dzieła” jako słowa wartościującego, nazywającego odrębny, niepowtarzalny twór, będący osiągnięciem jakiegoś autora (jak w wyrażeniach „dzieło sztuki”, „dzieło życia”, „stworzyć dzieło”), przez mniej wartościujące określenie „utwór”, które jednak wskazuje na funkcjonowanie danego zjawiska w granicach sztuki i pokazuje jako rezultat tworzenia (np. utwór muzyczny, teatralny, baletowy), po neutralny pod względem wartościowania i pozbawiony artystycznych konotacji oraz związku z wykonywaniem i wykonawcą „tekst”. Często w literaturoznawczej praktyce różnice te są pomijane, natomiast przez niektórych teoretyków czy filozofów literatury podkreślane.

„Dzieło” traktowane może być na przykład jako przedmiot, będący obiektem konkretnym, namacalnym, w przeciwieństwie do tekstu jako zjawiska semantycznego. „Dzieło” bywa też uznane za coś więcej (tj. zespół wartości, wyraz światopoglądu, wynik poznania) niż tylko materialny, językowy nośnik, jakim jest tekst – tekst jest wtedy postrzegany jako coś niezmiennego, a dzieło – jako coś, co zależy od rozumienia i interpretacji. Z kolei według innych koncepcji słowo „dzieło” odnosi się do nieaktualnego dziś już rozumienia utworów literackich jako tekstów wyjątkowych, uprzywilejowanych, należących do wąskiej grupy wysokoartystycznych, indywidualnych tworów językowych, będących ekspresją ich twórcy, podczas gdy we współczesnym świecie trudno dokonywać wartościujących rozróżnień i traktować ekspresję językową jako coś całkowicie indywidualnego. Sens jest produkowany przez rozmaite teksty, a posługiwanie się tekstami – cechą ludzkiego bycia[45].

---

[45] Na ten temat zob. np. szkic Rolanda Barthes’a – *Podpowiedź bibliograficzna* (pkt 3); oraz: *Dyskurs jako struktura i proces*, praca zbior., red. T. van Dijk, przeł. G. Grochowski, Warszawa 2001.

Dzieło literackie jest tutaj rozumiane jako specyficzny rodzaj tekstu, tj. językowej konstrukcji, a określenia „utwór literacki”, „dzieło literackie” i „tekst literacki” traktowane są ze względów praktycznych wymiennie [⇨ uwagi na temat fikcji i innych wyznaczników literackości w rozdz. 2–3]. Wróćmy więc do pytania, na czym w ogóle owa „tekstowość” tekstu polega?

Perspektywa językoznawcza

Skoro mówimy o tekstach jako zjawiskach językowych, to trzeba zastanowić się najpierw nad tym, co rozumiemy przez słowo „język”, i sięgnąć do wiedzy z zakresu lingwistyki. ***Język*** **to system znaków – jest jednym z wielu istniejących rozmaitych kodów**. To kod naturalny, w odróżnieniu od kodów sztucznych, wymyślonych od podstaw i rządzących się sztywnymi regułami – takich jak sygnalizacja świetlna czy alfabet Morse'a.

Można wymienić trzy podstawowe sfery funkcjonowania języka:
- teoretyczną („język” jako system, na który składają się: leksykon, czyli zbiór słów, oraz gramatyka, czyli zespół reguł nim rządzących; systemem jednak nie mówimy – jest on opisany przez badaczy na podstawie analizy zjawisk; uczymy się go głównie pośrednio przez naśladowanie innych; wiedzę o systemie danego języka zawierają słowniki, podręczniki i opracowania językoznawcze);
- społeczną (język narodowy, historyczne warianty języka, odmiany regionalne, style konwencjonalne, gwary środowiskowe – w tym znaczeniu „język” to zbiór różnych typowych wariantów języka, dawnych i współczesnych; wybór któregoś z nich to kwestia zwyczaju i okoliczności; ⇨ rozdz. 16);
- praktyczną (w tym sensie „język” oznacza każde pojedyncze działanie za pomocą słów – ustną lub pisemną wypowiedź, tekst).

Pojedynczy tekst zawsze realizuje jakiś wariant społeczny języka, a także wykorzystuje system, posługuje się nim – zbudowany jest mniej lub bardziej zgodnie z regułami gramatycznymi. Tekst złożony jest z mniejszych językowych jednostek: zdań (bądź ich odpowiedników, np. równoważników czy oznajmień) oraz wyrazów (które mają z kolei swoje składniki: fonemy w mowie, litery w piśmie i cząstki słowotwórcze, czyli morfemy).

Znaki językowe mają charakter umowny, arbitralny [od łac. *arbitrarius* = dowolny] – ich sens powstał na drodze ewolucji, tradycji, ścierania się różnych wpływów i zwyczajów, jest elementem konwencji, historycznie względnej. Wszelkie znaki mają jakiś materialny nośnik (dźwięki, kreski, piksele, barwy, kształty, cyfry itp.) oraz przypisywane mu w danej kulturze i w danym systemie znaczenie. **Natura znaku jest więc co najmniej dwoista – ma on stronę „znaczącą”, tj. *plan wyrażania* (w języku to brzmienie lub wygląd szeregu**

Por. także H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, w: tegoż, *Prace wybrane. Tom III. Główne problemy*..., dz. cyt.; S. Balbus, *Od tekstu do „tekstu” (I z powrotem)*, dz. cyt.

składowych jednostek, fonemów lub liter, które tworzą słowo/wyraz), oraz stronę „znaczoną", wyznaczaną przez tamtą, tj. *plan treści*, sens[46].

Zależności między planem wyrażania a planem treści nie są jednak aż tak proste. Znaki językowe wnoszą ze sobą do tekstu – tak jak poszczególni ludzie do nowej rodziny, grupy, instytucji – ślady przeszłości własnej i wszelkich wcześniejszych kontaktów; swoją pamięć i indywidualny charakter. Taką „pamięcią" znaków językowych są: etymologia (pochodzenie, pierwotne znaczenie) oraz rozmaite archaiczne użycia, które pojawiły się w historii, „charakterem" zaś – łączliwość lub brak łączliwości z innymi znakami, wchodzenie w związki przeciwieństwa, podobieństwa dźwiękowego lub znaczeniowego, wywoływanie takich a nie innych skojarzeń i emocji. Inaczej mówiąc, **znaczenie znaku nie ogranicza się tylko do jednego sensu, dającego się wyrazić innym słowem bądź zdaniem (jak w słownikowej definicji) – stanowi ono całe *pole znaczeniowe* i jest także zależne od wypowiedzenia, w jakim wyraz został użyty**.

Na znaczenie składają się więc różne inne czynniki związane z procesem komunikacji i rozumienia, takie jak: bezpośredni kontekst (sąsiednie znaki, system, całość, w której dany znak się pojawia), okoliczności (moment historyczny, krąg kulturowy, czas, miejsce, wpływ innych ludzi, emocje, doświadczenie, nastawienie itp.), znajomość języka czy tradycji (ze strony autora i odbiorcy), a także po prostu wolność artystyczna nadawcy, która umożliwia utworzenie na potrzeby danego tekstu nowych, indywidualnych znaczeń słów (np. w formie neologizmów, metafor czy symboli ⇨ rozdz. 15).

Szczególnych problemów nastręczają homonimy, czyli wyrazy o identycznym brzmieniu, a różnym znaczeniu, oraz synonimy, czyli różne słowa, które mają taki sam sens. Nie tylko część znaków, jak na przykład słowo „zamek", może mieć kilka całkowicie różnych znaczeń (budowla, sposób zapinania ubrań, mechanizm zamykający drzwi), ale dwa różne szeregi dźwięków, np. polski *kot* i angielski *cat* mogą znaczyć dokładnie to samo. Co więcej, mówiąc „kot", mamy zwykle na myśli tylko jakąś część całego znaczeniowego pola (zwierzę domowe, drapieżnik, łowca myszy, puchata żywa maskotka albo symbol niezależności, milczącej wiedzy, diabła, mrocznych obrzędów itd.). Musimy więc dokonać swego rodzaju *profilowania językowego*, tj. wybrać z pojęciowej *bazy* odpowiadające nam w danym momencie odcienie znaczenia. Poza tym możemy mieć na myśli abstrakcyjnego „kota", czyli pojęcie [*denotat*], albo konkretny obiekt (tu: zwierzę), które możemy wskazać [*desygnat*]. Podobnie jest w wypadku rodzimych odpowiedników – słowa „dom" i „budynek", „kradzież" i „złodziejstwo" w niektórych kontekstach mogą być stosowane wymiennie, a kiedy indziej, mimo że są bliskoznaczne, będą się różnić wartością stylistyczną i emocjonalną („budynek" jest wyrazem neutralnym emocjonalnie, technicznym, niepowiązanym z rodziną; zaś „złodziejstwo" jest silniej niż „kradzież" nacechowane pejoratywnie i bardziej potoczne, może też określać zjawisko społeczne, a nie tylko pojedynczy czyn).

[46] Sformułowania „znaczące" i „znaczone" są bezpośrednim tłumaczeniem, utrwalonych w językoznawstwie, francuskich pojęć *signifiant* oraz *signifié*, które związane są z koncepcją znaku językowego szwajcarskiego badacza, Ferdynanda de Saussure'a, z przełomu XIX i XX wieku.

Mówieniu/pisaniu, a także czytaniu towarzyszy zawsze intencja, selekcja i odniesienie do szeroko rozumianego „tła” wypowiedzi. Sens słów profilowany jest przez ich bezpośredni kontekst[47]. Dotąd była mowa o pojedynczym znaku werbalnym (słowie) i jego znaczeniu – jeśli przemnożymy to przez liczbę znaków składających się na jakikolwiek rozbudowany tekst, zdamy sobie sprawę ze stopnia komplikacji i ryzyka nieporozumienia. Z tego punktu widzenia wydawałoby się zupełnie nieprawdopodobne, wręcz nierealne, że w ogóle się rozumiemy. Jednak tekst, na szczęście, nie jest po prostu zbiorowiskiem odrębnych znaków po raz pierwszy występujących w takiej konfiguracji, ale układem relacji, z których wiele się powtarza, ma charakter konwencji, jest przewidywalnych (ze względu na gramatykę, zwyczaj językowy, tradycję czy gatunek). Z szeregu wyrazów/słów tworzą się mniejsze i większe sieci znaczeń, obejmujące nie tylko gramatyczne jednostki, takie jak związki frazeologiczne, człony zdań i zdania, lecz także konstrukty semantyczne, jakimi są poszczególne informacje, akapity, sceny, obrazy, wątki itd. Słowem – wszelkie dane, które otrzymujemy za pomocą tekstu, dotyczące np. przebiegu zdarzeń, powiązań między osobami, wyglądu czegoś, definicji czy opinii.

„Bycie tekstem” oznacza – z punktu widzenia lingwistyki – bycie złożoną ze zdań całością znaczącą, swoistym makroznakiem. Co jednak sprawia, że zbiór zdań staje się tekstem, czyli ponadzdaniową jednostką znaczącą, konstrukcją, komunikatem? Ogólnie można powiedzieć, że **podstawą „tekstowości” jest spójność, a więc właściwość konstrukcji, polegająca na takim zorganizowaniu materiału językowego, że szereg różnych relacji – zarówno gramatycznych, jak i semantycznych**[48] **– łączy nie tylko bezpośrednio występujące obok siebie, ale i dalsze elementy w całość**.

Zobaczmy pokrótce, co sprawia, że zbiór zdań staje się tekstem:

1. **Spójność strukturalna,** tj. *gramatyczna*, związana z linearnym rozwojem tekstu. Jej podstawą jest budowa składniowa (która, co od razu zaznaczmy, równocześnie odzwierciedla pewien sposób widzenia świata i porządkowania informacji) oraz dopasowanie wszelkich elementów do siebie, zgodnie z zasadami gramatyki danego języka (pod względem rodzaju, czasu, trybu, odmiany, liczby, stopnia, łączliwości z innymi wyrazami itd.). Każde zdanie w tekście pozostaje w jakiejś relacji do czasu, miejsca i podmiotu zdania lub

[47] Zjawisko to występuje zarówno w procesie rozumienia tekstu, jak i jego interpretacji, jest także między innymi wykorzystywane w tworzeniu słowników semantycznych dla wyszukiwarek internetowych. Słowniki takie łączą ze sobą najrozmaitsze cechy danego pojęcia oraz konotacje, by stworzyć możliwie obszerny, a zarazem specyficzny, oddający najlepiej określone znaczenie, „portret” kategorii, umożliwiający odszukanie w internetowej sieci właściwych stron.

[48] W językoznawstwie używa się dwóch terminów – *kohezja* (dla nazwania spójności gramatycznej, systemu składniowych oraz leksykalnych połączeń między zdaniami) oraz *koherencja* (spójność semantyczna, związana z tym, o czym tekst traktuje – tematem, sposobem prezentowania osób itd.). Zob. R.-A. de Beaugrande, W.U. Dressler, *Wstęp do lingwistyki tekstu*, przeł. A. Szwedek, Warszawa 1990. Poniższe wyliczenie oparte jest m.in. na pracy tych autorów.

grupy zdań poprzednich (bezpośrednio występujących lub wcześniejszych), a zaimki i wyrażenia deiktyczne (tj. wskazujące – „ten", „ta", „tutaj", „o którym" itp.) oraz spójniki łączność tę podkreślają, według prawideł gramatyki i logiki.

Ciągłość tekstu wynika z następowania po sobie kolejnych zdań składowych i ich powiązania z treścią wcześniejszych oraz później następujących wypowiedzeń. Służą temu między innymi nawroty do uprzednio sformułowanych kwestii, mniej lub bardziej dosłowne powtórzenia, w tym synonimy i peryfrazy (omówienia) uprzednio użytych słów, jak również zwroty oznaczające kontynuację i pozwalające się zorientować, jakie są zależności między poszczególnymi elementami. Maksimum gramatycznych wykładników spójności zawierają przede wszystkim teksty pisane, czyli pozbawione niewerbalnych elementów komunikacji (takich jak gesty, mimika czy inne rodzaje znaków i odniesień do rzeczywistości), które w wypowiedziach ustnych uzupełniają brakujące dane i mogą zastępować wiązania gramatyczne.

2. **Spójność znaczeniowa** – związana z tym, czego tekst dotyczy, a więc prezentowanym światem czy tematem. Jej rezultatem jest możliwość powiązania przekazywanych informacji ze sobą, ustalenie pojęć i relacji, poznanie osób, problemów i zdarzeń itp. Zazwyczaj w obrębie danego tekstu uzgodnione są: nazwy własne, właściwości opisywanych obiektów, perspektywa, czasoprzestrzeń, a wszelkie przemiany są poddane wewnętrznej logice.

3. **Całościowość** – oznacza wyodrębnienie tekstu z rozmaitych kontekstów, zamknięcie w jakichś granicach, jak również fakt, że sens całości nie jest tylko sumą przypadkowo zestawionych elementów, lecz funkcją wszystkich poszczególnych jednostek czy fragmentów. Teksty mają zazwyczaj wyraźne sygnały początku i końca. Istnieją typowe formuły „otwarcia" i „zamknięcia" tekstu – czyli jego *delimitacji*, tj. wydzielenia (np. formuły powitania i pożegnania w liście, stosowne zwroty do audytorium w przemówieniu, tytuły utworów, przedmowy i posłowia, wstępy oraz zakończenia). Rzecz jasna, taką rolę „uwypuklania" tekstu jako całości pełnią przede wszystkim cisza lub biel graficzna.

Wrażenie całości może wynikać ponadto na przykład z zasad kompozycji, sposobu kształtowania fabuły, ujęcia tematu, relacji między częściami, stylu. W funkcji nadrzędnej *ramy uspójniającej* może występować sytuacja, obraz, główne zdarzenie, komentarz itp., które zorganizują pozostałe elementy w system odniesień. A zatem „całościowość" to również swego rodzaju „organiczność", tj. obecność różnorakich powiązań między elementami.

Zależność między spójnością strukturalną (gramatyczną) a znaczeniową oraz wrażeniem całościowości widać doskonale w podziale tekstu na akapity – w zależności od typu tekstu różne elementy wyznaczają budowę akapitu. Na przykład w tekstach argumentacyjnych, o charakterze wywodu, jest to pojedynczy argument, myśl, dopowiedzenie; akapit ma budowę analogiczną do całości (wprowadzenie, rozwinięcie, zakończenie) i rozpoczyna się przez wyraźne sygnały nawiązania do treści poprzedniego segmentu (odpowiednie zwroty wskazujące kontynuację oraz tryb rozumowania czy

sposób ukazywania zagadnień, ciągłość logiczną, chronologiczną, według hierarchii elementów itd.). W tekstach informacyjnych podstawą budowy akapitu jest odpowiedź na któreś z kluczowych pytań dotyczących osób, czasu, miejsca, okoliczności, przyczyny lub celu – schemat ten pozwala nie stosować wstępów oraz do minimum ograniczyć wiązania strukturalne. Jeszcze swobodniejszy pod tym względem jest tekst literacki – akapity mogą być wyznaczane przez sceny, wyglądy, zdarzenia, zmiany form podawczych ⇨ s. 122, a mogą być całkowicie dowolnie wyznaczane lub w ogóle nie występować.

Część wiedzy na temat spójności tekstu jako całości wywodzi się z retoryki – chodzi nie tylko o poprawność logiczną zdań, dzięki czemu tekst staje się łatwy do zrozumienia, lecz także o spoistość części, która wynika i z użytych schematów kompozycyjnych (zwanych w retoryce także toposami – np. wynikającymi z zastosowania definicji, która później jest przedmiotem komentarza, albo z zastosowania wyliczenia, obejmującego całość wypowiedzi, także z przyjętego indukcyjnego bądź dedukcyjnego trybu rozumowania), i tzw. *tranzycji* (z łac. *transitus* = przejście). Tym ostatnim mianem określano najrozmaitsze zwroty, które służą nawiązaniu do poprzednio wyrażonych kwestii, porządkują następstwo myśli wewnątrz wywodu, wskazują relacje – najczęściej znajdują się na początkach akapitów, na przykład: „po pierwsze”, „po drugie”, „z kolei”, „na dodatek”, „a zatem” itp.

4. **Powiązanie z sytuacją komunikacyjną** – związek między sensem tekstu a sytuacją, w której jest wypowiadany bądź pisany. Każdy tekst można rozpatrywać jako komunikat wpisany w konkretną relację nadawca/odbiorca/kontekst – spójność wiąże się z możliwością przypisania tekstu do nadawcy i powiązania z jakimś systemem odniesień (np. konkretną sytuacją, w której znajduje się nadawca, aktualną rzeczywistością społeczną, rzeczywistością historyczną, jakąś dziedziną wiedzy czy życia, światem, o którym jest w tekście mowa). Im bardziej stabilny jest układ ról osobowych w danym akcie komunikacji [na temat komunikacji językowej ⇨ s. 47], rozpoznane są osoby, uzgodniony kontekst, dogodna jest forma kontaktu, tym większe wrażenie spójności tekstu. Z tego punktu widzenia krótkie, jednotematyczne monologi, skierowane do określonego adresata i traktujące o tym, co stanowi lub może stanowić część wspólną doświadczenia nadawcy i odbiorcy, zapewniają maksimum spójności.

5. **Przyjęty punkt widzenia i postawa intelektualna (modalność)** – chodzi zwłaszcza o spójność wynikającą z założeń ontologicznych, które tkwią u podstaw konstruowania wypowiedzi (tj. dotyczących przekonań co do sposobu istnienia tego, o czym jest mowa). Wiąże się z tym również kwestia wyrażanego w tekście lub poprzez tekst stosunku do fikcji i rzeczywistości, prawdy i fałszu; powagi i humoru, ironii itp. Przyjęta w danym tekście ***modalność*** [z łac. *modus* = sposób] **jest wyrazem stosunku mówiącego do samego komunikatu i przedstawianych w nim sądów**. Modalność tkwi w założeniu, że coś jest pewne, możliwe lub konieczne, da się lub nie da się poznać, podlega lub nie ocenie co do prawdziwości, jest wyrazem wiedzy bądź jedynie przypuszczenia; jest stwierdzeniem lub pytaniem; rozkazem, deklaracją chęci, radą czy prośbą. Teksty o wyraźnej *ramie modalnej* (jednym przyjętym i dającym się

zidentyfikować typie modalności) uznawane są za bardziej spójne; także te, które nie podają w wątpliwość przekazywanych sądów.

6. **Przyjęty rodzaj wartościowania** – zarówno estetycznego, jak i moralnego czy dotyczącego ważności omawianych spraw, wyznawanego systemu wartości, światopoglądu. Rzecz jasna, nie chodzi tylko o sądy wyrażone wprost, ale także to wszystko, co wynika ze sposobu ujęcia przedstawianych w tekście kwestii, charakterystyki i oceny sytuacji bądź osób, sugestii płynących z obrazowania. Wartościowanie bezpośrednio łączy się z punktem widzenia i wrażeniem całościowości, o których była mowa wyżej – i umożliwia podsumowanie czy interpretację tekstu jako wyrazu pewnych przekonań, mniej lub bardziej uświadamianych założeń.

7. **Intertekstualność** – sposób, w jaki dany tekst wchodzi w relacje z innymi tekstami: poprzez styl, kompozycję, gatunek, aluzje itp. Całościowy sens niektórych tekstów, a więc także spójność, może zależeć od tego, czy te odniesienia zostały właściwie zrozumiane – np. czy właściwie został zidentyfikowany gatunek wypowiedzi, zlokalizowane cytaty, odczytane aluzje lub rozpoznane przedmioty pastiszu bądź parodii itd. (na temat intertekstualności jako zjawiska literackiego ⇨ rozdz. 16). Spójność i znaczenie tekstu jako odrębnej całości wyznaczane są tu przez system relacji – wspólne doświadczenie językowe i/lub lekturowe nadawcy oraz odbiorcy staje się warunkiem rozpoznania tych związków i scalenia informacji.

Gdy tekst jest niespójny na bardzo wielu poziomach, to zwykle jest przez odbiorców odrzucany jako nie tekst, a przypadkowy zbiór zdań. Kiedy informacja w tekście przekazywana jest w sposób chaotyczny, tak że nie da się dopasować do siebie informacji z różnych części zdań składowych i rozmaitych miejsc tekstu, kiedy nie widać następstwa czasowego, logicznego czy tematycznego, gdy brakuje spójników albo są one zupełnie przypadkowe bądź niosą sprzeczne informacje, gdy zdania są niepełne i niepoprawne, a punkty widzenia, sądy i style zmienne, wtedy nasze poczucie spójności zanika, tracimy pewność łatwego rozpoznania. Jednak trzeba pamiętać, że wszystkie opisane poziomy spójności tworzą model idealny, zazwyczaj wybiórczo tylko realizowany.

Warto także mieć na względzie fakt, że w ogóle nasza percepcja – nawet w wypadku bardzo uporządkowanego gramatycznie i semantycznie tekstu – nigdy nie jest linearna (tj. ciągła i wiodąca od początku do końca przez kolejne, następujące po sobie elementy). Nie tylko dlatego, że w trakcie lektury działają na nas różne bodźce, które nas od niej odrywają (w tym np. wspomnienia, rozproszenia uwagi, ale także choćby głód, temperatura, dźwięk telefonu itp.). Również z tego powodu, iż proces scalania informacji jest wielokierunkowy – wymaga cofania się wzrokiem i myślą, łączenia poszczególnych jednostek językowych w większe całości, także spowalniania lub przyśpieszania, interpretowania, wyobrażania sobie czy odwoływania się do doświadczenia i do innych lektur. Nie jest to więc tylko kwestia wodzenia wzrokiem po kolei wzdłuż

ciągu liter. **Scalanie sensu połączone jest z jego nieustanną dynamiczną reinterpretacją w trakcie lektury**.

Czasem zresztą wystarczy, by tekst był spójny tylko pod jakimś względem (albo kilkoma), by już można było zrozumieć całość. Na przykład poszczególne kwestie w rozmowie kilku osób mogą być niepełne, niedopasowane tematycznie i gramatycznie, jak to bywa często w języku mówionym, a i tak są zrozumiałe przez odniesienie do sytuacji, okoliczności. Łączy je **inny rodzaj spójności – związany właśnie z sytuacją wypowiedzi, a więc *spójność pragmatyczna***. Jeszcze inaczej jest na przykład w wypadku zapisków z prywatnego dziennika – pojedyncze informacje dotyczą najrozmaitszych, całkiem różnych problemów, obserwacji czy zdarzeń, są często przypadkowym, dyktowanym przez życie zbiorem, lecz wiąże je osoba nadawcy, także konwencja gatunku, jakim jest właśnie dziennik.

Istnieje zresztą ogromna ilość zaburzeń ciągłości składniowo-semantycznej tekstu, które są czymś tak naturalnym, że ich nawet nie zauważamy – choćby wszelkie wtrącenia (w tym nawiasowe), komentarze, aluzje, dygresje, cytaty, przywoływane przykłady, analogie, *mowa pozornie niezależna* ⇨ rozdz. 6, nagłe zmiany czasu czy trybu lub liczby osób. W trakcie mówienia i pisania dokonujemy ciągłych błyskawicznych zmian mentalnych czasoprzestrzeni i punktów oglądu ⇨ s. 92 i 245, zestawiamy ze sobą informacje bez zaznaczania relacji między nimi, generujemy pod wpływem chwili luźne asocjacje i obrazy – gotowe teksty są świadectwem tych poznawczych procesów. Tak więc należałoby po prostu przyjąć, że **spójność, tak jak i sens tekstu, jest nie tylko czymś zastanym, gotowym** (bo tekst ma taką a nie inną językową strukturę), **lecz także czymś, co ujawnia się (lub nie) w różny sposób różnym osobom w trakcie rozumienia**. Zależy między innymi od typu tekstu i jego przeznaczenia, a także, po części, okoliczności odbioru. Kompetencja językowa, wiedza i – co nie bez znaczenia – historycznie względny stopień akceptacji dla różnych form niespójności odgrywają tu niebagatelną rolę (wystarczy porównać listy i dzienniki z różnych epok i współczesne maile oraz blogi, albo zestawić reklamy obecne z tymi sprzed stu lat, by dostrzec zasadnicze różnice).

W obręb tej wiedzy wchodzi nie tylko znajomość słów, frazeologii, utartych metafor, zasad kompozycji czy składni. Należą do niej także na przykład najczęściej spotykane *scenariusze działań* (zachowania i kolejne czynności ludzi w określonych sytuacjach, w tym reakcje słowne) czy typowe perspektywy, z jakich ogląda się zwykle przedmioty. Rozpoznać i scalić sens pomaga również znajomość ról społecznych i gatunków wypowiedzi oraz najczęściej przywoływanych, kulturowo utrwalonych obrazów czy metafor. W codziennej komunikacji na przykład nazwa funkcji często oznacza konkretnego człowieka, nie trzeba więc dodatkowo wyjaśniać słów „prezydent" czy „premier" (i odwrotnie: podanie nazwiska oznacza przywołanie funkcji), tak jak nie musi być opisane „uroczyste otwarcie obrad", „bal charytatywny" czy „oficjalne powita-

nie" i „wejście do pokoju", byśmy wiedzieli mniej więcej, czego się spodziewać; podobnie jest z „powstaniem listopadowym" lub „Okrągłym Stołem".

A zatem w tekście mogą być pominięte jakieś elementy, pozostawać w domyśle, gdyż „nadrabiamy" brakujące etapy poznania naszą wiedzą o języku, innych tekstach, ludziach i rzeczywistości, w której żyjemy ⇨ uwagi o *inferencji* z rozdz. o czasie, s. 262. **Kontekst kulturowy, społeczny i zwyczaj językowy, a także podstawowa wiedza dotycząca gatunków wypowiedzi oraz sytuacji, w których ktoś może się nimi posługiwać, sugerują istnienie różnych uspójniających *ram*, które dookreślają to, co zawarte jest wewnątrz tekstu**.

Dzieje się tak również dlatego, że każdy tekst przynależy do jednej lub kilku społecznych odmian ***dyskursu***, w ramach których odczytujemy sens wypowiedzi. Z perspektywy wiedzy o tekście poszczególna wypowiedź jest więc zarówno sama w sobie pewnym dyskursem (komunikatem), jak i realizacją któregoś (lub wielu) ze społecznych dyskursów („języków" kultury), jest aktem wypowiadania się i zarazem tym, czego ta wypowiedź dotyczy.

Pojęcie *dyskurs* [z łac. *discursus* = rozmowa, dyskusja] – wzięte z lingwistyki, a rozpowszechnione współcześnie zwłaszcza w teorii literatury i socjologii – ma wiele znaczeń.

W skrócie można powiedzieć, że *dyskurs* to:

- wypowiedź – w językoznawstwie na początku wyłącznie w odniesieniu do wypowiedzi ustnych, potem ustnych lub pisemnych, które ustne naśladują, tj. są prowadzone przez konkretną osobę i zwrócone do adresata, a wreszcie rozszerzono zakres omawianego pojęcia do wszelkich wypowiedzi; w tym sensie *dyskurs* to tekst rozumiany jako jednostka komunikacyjna; mówi się o analizie dyskursu, granicach dyskursu, typach dyskursu itd.; śladem pierwotnego znaczenia jest traktowanie czasem dyskursu także jako rozmowy, czyli wymiany komunikatów;
- wywód – wypowiedź będąca rodzajem rozważań, logicznego rozumowania, zawierająca opinie i argumentację; przymiotnik *dyskursywny* oznacza w tym sensie przeciwieństwo ozdobnego, artystycznego i obrazowego, ale także emocjonalnego stylu mówienia; używane są zwroty: „styl dyskursywny", „tekst o charakterze dyskursywnym";
- społecznie i kulturowo uwarunkowany sposób, w jaki się o czymś mówi – ogół wypowiedzi, właściwości stylistycznych i strategii komunikacyjnych związanych z jakąś sferą życia społecznego: z tematem, systemem przekonań czy wartości – np. dyskurs filozoficzny, patriotyczny, naukowy, feministyczny, religijny; każda sfera kultury wytwarza własne dyskursy, poszczególny dyskurs jest jednym z wielu języków (dyskursów), w jakich wyrażana jest społeczna świadomość, styl myślenia; pojedyncza wypowiedź (tekst) może wpisywać się więc w ramy jednego bądź wielu dyskursów;
- w specyficznym znaczeniu narratologicznym – fr. *discourse* to narracja jako wypowiedź, akt wypowiadania się – co odróżnia ją od fabuły (fr. *histoire)*, czyli tego, o czym się opowiada, przedmiotu narracyjnej opowieści; termin *discourse* traktowany bywa też szeroko jako *plan wyrażania* w tekście (w relacji do *planu treści* ⇨ s. 59).

Warto tu jeszcze podkreślić, że nasz umysł broni się przed nieporządkiem i „podpowiada" zastępcze rozwiązania – ostatecznie więc jakiś rodzaj spójności całkiem przypadkowemu zbiorowi może nadać sam odbiorca, zwłaszcza gdy wiąże się to z odpowiednim sytuacyjnym i społecznym kontekstem. Tak

było w znanym eksperymencie Stanleya Fisha, amerykańskiego literaturoznawcy, który pokazał swoim studentom wiersz-zagadkę, nie ujawniając, że jest to tylko przypadkowe zestawienie imion i nazwisk (nazwiska były znaczące, zapisane w linijkach jedne pod drugimi, całość obwiedziona ramką). Studenci, przywykli do analizy podsuniętych tekstów literackich, podjęli interpretację „utworu” jako znaczącej całości[49]. To skrajność, ale faktem jest, że w wypadku wielu współczesnych dzieł opinie czytelników na temat możliwości zrozumienia danego utworu zależą od tego, czy udało się im znaleźć jakiś model spójności tego tekstu.

Spójność jako artystyczny projekt

I tu dochodzimy do kwestii spójności i „tekstualności” utworów literackich – rządzą się one bowiem jeszcze innymi prawami. *Licentia poetica* nie zna żadnych ograniczeń (w końcu „licentia” znaczy po łacinie wolność). **Każde z gramatycznych kryteriów spójności tekstu, a więc i tekstowości było i jest w literaturze podważane**. Zarówno składnia, leksyka, jak i fonetyka, słowotwórstwo, frazeologia czy semantyka, nawet sposoby zapisu, a ponadto znane z form użytkowych i codziennej komunikacji sposoby uzyskiwania spójności, wszelkie dyskursy i typy tekstu, również formy podawcze ⇨ s. 122 – wszystko to stanowi tylko materiał do przekształceń. Literaturą, jak wiadomo, rządzi wyobraźnia, a więc także – niepoddająca się łatwej strukturyzacji i nieprzewidywalna – „logika” skojarzeń, snu, pamięci, marzeń czy zaburzeń psychicznych, również przypadku i uczuć.

Zwłaszcza liryczne utwory poetyckie od zawsze opierały się na własnych zasadach wytwarzających spójność, takich na przykład, jak: pojęciowa przyległość, struktura wyliczenia, relacja metaforyczna, kolejność przypominania sobie czegoś bądź doznawania wrażeń, hierarchia ważności dla podmiotu, indywidualne asocjacje, równoczesność występowania w czasie i przestrzeni, związek kolejności występowania i łączenia elementów z istotnymi dla podmiotu wyborami oraz wartościami. Można by nawet powiedzieć, że to poezja, a zwłaszcza liryka, była i jest naszą nauczycielką czytania tekstów niepoddanych formalnym rygorom spójności (co też pewnie dodatkowo zwiodło studentów Stanleya Fisha, o których była wyżej mowa). Już sam podział utworów na wersy, który pozwala wyodrębnić intonacyjną pauzą dowolne grupy znaków, a także często odrzucić – np. ze względu na ograniczony format wersu bądź rytm, ale też zbytnią jednoznaczność – gramatyczne wskaźniki zależności, burzy założenia co do ciągłości składniowej tekstu ⇨ s. 61.

[49] S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, w: tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków 2002. Zob. zadanie nr 1 w rozdziale 9.

Pojedynczy wiersz, jako esencja sensu, wymusza liczne skróty i cięcia, jego spójność wyznaczana jest przez cały system relacji semantycznych, które ze swej natury nie są linearne: to na przykład spójność na poziomie symbolicznym, metaforycznym i intertekstualnym, ale przede wszystkim – spójność wyznaczana przez sytuację liryczną, rolę podmiotu. Przypomnijmy sobie jeden z najsłynniejszych wierszy naszej kultury: *Exegi monumentum* Horacego – właściwie składa się on z 3 oddzielnych elementów: stwierdzenia o wybudowaniu pomnika trwalszego niż spiż, fragmentu zaczynającego się od słynnej frazy „Nie wszystek umrę" oraz z apelu do Melpomeny. Połączenie między nimi pozostaje w domniemaniu, nie jest wyrażone wprost, a przecież nikt nigdy nie wątpił w spójność tego utworu. Także tysiące współczesnych wierszy to często zbiory całkowicie różnych elementów – obrazów lub scen, wyliczanych przedmiotów, czasem nawet cytatów (jak złożony z samych zasłyszanych fragmentów rozmów *Pogrzeb* Wisławy Szymborskiej, z tomu *Ludzie na moście*), gdzie każdy wers to inny cząstkowy cytat.

W ogóle należałoby powiedzieć, że **linearność tekstu jest pewnym złudzeniem wynikającym z ciągłego następstwa elementów językowych w planie wyrażania, a także wypadkową znajomości konwencji opowiadania oraz nawyku integracji fabuły w trakcie odbioru – tymczasem świat przedstawiony nie jest, bo nie może być, linearny**. Składa się wszak z wielu rozsypanych na przestrzeni tekstu sensów i informacji, z których w trakcie lektury rekonstruowane są takie całości, jak poszczególne zdarzenia, stany, obrazy, wątki, postaci czy opinie. Silna obecność w historii literatury utworów zawierających akcję (od eposów i dramatów do nowel, opowiadań i powieści) powoduje, że traktujemy odruchowo ciągłość przyczynowo-skutkową bądź chronologiczną jako najbardziej oczywistą i wyznaczającą nasze poczucie spójności.

Zresztą tak również, szukając logicznych powiązań, porządkujemy na co dzień nasze doświadczenie. Dlatego za bardziej spójne uznajemy zwykle utwory podzielone na mniejsze jednostki według zasad umożliwiających identyfikację cząstek w przebiegu fabularnym bądź logicznym – czyli takich, w których na przykład akapity wyznaczane są przez scenę, myśl, obraz bądź formę podawczą, czasem styl, a wszelkie przejścia są uzasadnione (zmianą osób, punktu obserwacji, kolejnym budującym wątek zdarzeniem itp.). Jednak **w skomplikowanych tworach semantycznych, jakimi są dzieła literackie, spójność może być też albo uzyskiwana inaczej, albo nawet wcale nie być szczególnie pożądaną wartością** ⇨ uwagi na temat *strumienia świadomości* – s. 129.

Zresztą cały szereg zabiegów w utworach literackich burzy nazbyt łatwe przejścia od części do części, od zdania do zdania i od motywu do motywu – rolę tę pełnią m.in. rozmaite przeskoki w czasie ⇨ rozdz. 14, dygresje, komentarze, także epizody czy wątki poboczne, rozbudowane wielostronicowe opisy czy dialogi włączone niespodziewanie w tok akcji, albo zestawione w formę *kolażu* fragmenty ⇨ s. 115. Nawet pojedyncza scena może być złożona z całkowicie odmiennych składników – co dowcipnie wykorzystał na przykład Gu-

staw Flaubert w *Pani Bovary*, wplatając raz po raz w konwencjonalną rozmowę przyszłych kochanków fragmenty przemówień ze Zjazdu Rolnego, dotyczących nawozów, merynosów rozpłodowych czy pożytku z makuchów. Czas i miejsce łączą oba toki wypowiedzi, również powiązanie sytuacją, ale przede wszystkim – o czym pisze w swojej pracy poświęconej zjawisku symultaniczności w prozie Seweryna Wysłouch – sarkastyczna intencja autora oraz chęć wieloaspektowego sportretowania społeczeństwa[50].

Ta sama literaturoznawczyni zwróciła uwagę na związek konstrukcji symultanicznej i kwestii spójności tekstu. Pokazała, że zjawisko symultanizmu, a więc równoczesnego przedstawiania zdarzeń zachodzących w różnych miejscach w tym samym czasowym przedziale, wcale nie musi powodować ogólnej niespójności tekstu, lecz tylko zaburzać tę spójność na jakimś poziomie – narracji, kompozycji, składni, świata przedstawionego lub ciągłości graficznej. Równoległe, jednoczesne sceny burzą co prawda łatwość poruszania się po fabule i tekście w sposób zakładający bezpośredni związek następujących po sobie elementów, ale za to wymuszają szukanie relacji, rozpoznawanie analogii lub kontrastu, odniesienia do nadrzędnego sensu całości, do osoby narratora itp.

Na trudności w jasnej identyfikacji sensu utworu i związku jego elementów ze sobą wpływa oczywiście także wiele innych właściwości literatury, takich jak nowatorstwo językowe, obecność metatekstowych uwag (które zresztą mogą tyleż rozbijać, co nadawać spójność utworowi), ukrytych bądź pozorowanych cytatów, zmiany modalności, nakładanie się i krzyżowanie perspektyw, komplikacja ról komunikacyjnych. Z samej fikcyjności i czysto językowej natury przedstawionych osób i zdarzeń wynika ich niepełność oraz migotliwość znaczeniowa ⇨ s. 137.

Ciągłość nie jest warunkiem koherencji. **Luki w ciągłości i znaczeniowej spójności nie są więc w utworach literackich „brakami", tj. zaprzepaszczeniem komunikacji, lecz odwrotnie – zaproszeniem do współpracy, do interpretacji**. Czasem do głośnego odczytania lub zauważenia jakichś nielinearnych zależności – fonetycznych (np. rymy, gry słowne), semantycznych (metafory, symbole, podobieństwa motywów itp.), kompozycyjnych (m.in. odległe powtórzenia, analogie, wariacje na temat jakiegoś motywu), typograficznych (krój i format liter, kształt i podział tekstu, współudział prześwitów w powstawaniu sensu) czy międzytekstowych. Jest to również zachęta do przyjęcia niespodziewanego punktu widzenia i zderzenia dotychczasowego doświadczenia z nowym doznaniem, jakim jest doświadczenie wyniesione z tekstu, czyli z innym sposobem myślenia, czucia, widzenia, nazywania[51].

---

[50] Więcej o tej scenie pisze Seweryna Wysłouch – zob. tejże, *Problematyka symultanizmu w prozie*, Poznań 1981, s. 33–34.

[51] Jak w przypadku pozbawionych – w potocznym rozumieniu – treści i sensu utworów Gertrudy Stein, pisanych w 1. połowie XX wieku, które z założenia odrzucają znaczeniową spójność oraz wszelkie odwołania do rzeczywistego doświadczenia. Zob. G. Stein, *Czułe guziczki*, przeł. A. Kołyszko, „Literatura na Świecie" 1979 z. 9.

Coraz częściej można współcześnie spotkać utwory o pozornie osłabionej spójności, które rozwijają się dzięki jakiejś właściwej im, dominującej zasadzie, która organizuje je w całość. Podstawą spójności mogą być m.in.[52]:

- związki między tematem nadrzędnym a podtematami (np. *Sarni braciszek* Leo Lipskiego, *Bieguni* Olgi Tokarczuk);
- tożsamość wypowiadającego się podmiotu (np. *Gucio zaczarowany* Czesława Miłosza, *Fabula rasa* Edwarda Stachury);
- tok asocjacyjny – zasada przyległości na poziomie obrazów lub poszczególnych wypowiedzeń (np. *Pomarańcze na drutach* Witolda Wirpszy, *Goldi* Ewy Kuryluk, *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego);
- koncentracja wokół jakiejś czasoprzestrzeni (*Zagłada* Piotra Szewca, *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli);
- zasada serii, zbioru (*Rozkurz* Białoszewskiego, *Fractale* Nataszy Goerke);
- tok konwersacyjny (*Traktat o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego, *Wzlot* Jarosława Iwaszkiewicza, *Pamflet na siebie* Tadeusza Konwickiego);
- quasi-muzyczne powiązania: temat główny i wariacje, nawroty, powtórzenia, kontrapunkty, akordy, w niektórych utworach dodatkowo także właściwości fonetyczne i prozodyjne tekstu (np. *Bramy raju* Jerzego Andrzejewskiego, *Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej czy *Szumy*, *zlepy, ciągi* Białoszewskiego).

Rzecz jasna, te typy spójności także się ze sobą w poszczególnych utworach łączą – większość z wymienionych przykładów można by przypisać do kilku odmian.

Przypomnijmy jeszcze, że formy literackie są na ogół tworami wielopoziomowymi, a także hybrydycznymi – w jednym tekście może pojawiać się wiele minitekstów. Chodzi tu zarówno o wkomponowywanie mniejszych gatunków w większe (jak np. drobne gatunki liryczne bądź użytkowe w powieści czy dramacie, pieśni składające się na cykle lub poematy, też literackie *kolaże* czy *sylwy* ⇨ s. 83), jak i o fakt, że odrębny typ spójności mają poszczególne składowe utworów. Odmienny jest na przykład sposób budowania zdań i ich łączenia w prozie i w wierszu, a także w poszczególnych *formach podawczych*, tj. opowiadaniu, opisie, monologu czy dialogu ⇨ rozdz. 6. Czym innym jest też poziom narracji, a czym innym fabuły, komentarzy i świata przedstawionego. Również tekst główny i didaskalia w dramacie czy odrębne całostki myślowe w wierszu albo części cyklu mogą tworzyć swoje tekstowe mikrokosmosy o odmiennych właściwościach. A więc, paradoksalnie, **ten sam tekst całego utworu może być spójny na jednym poziomie, a na innym nie**.

Wiele zależy od typu fikcji i przyjętego sposobu obrazowania lub założeń ideologicznych. Na przykład złożony właściwie z trzech odrębnych głosów (głównego narratora i 2 pomocników, będących jego *alter ego*) narrator

[52] Nawiązuję tu do pracy: B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

niby-autor *Podwójnej wibracji* Raymonda Federmana przedstawia cały splot sądów, wątków i głosów za pomocą wyodrębnionych graficzną przestrzenią, najczęściej nieskoordynowanych ze sobą bezpośrednio, strzępków tekstu. Są one pisane z różnych perspektyw, zaczynają się i kończą nieraz w środku zdania. Nadrzędny problem utworu stanowi właśnie fikcyjność wszelkiej relacji, utopijność samego przedsięwzięcia, jakim jest opowiadanie jakiejś historii, przedstawianie czyjejś i własnej biografii. Także kwestia względności czasu oraz niejednolitości każdej osoby, która próbuje cokolwiek opowiedzieć. Podkreślana jest nieuchwytność i wieloaspektowość świata, o którym mowa. Niespójność tekstu – jego nieciągłość, brak gramatycznej i fabularnej koordynacji, zmiany mówiącego podmiotu – wszystko to staje się narzędziem, środkiem wyrazu. Inaczej rzecz ujmując: ukształtowanie tekstu to część znaczenia utworu, tekstowa prezentacja poruszanych w nim problemów – i na tym poziomie dzieło Federmana jest całkowicie koherentne (również dzięki odniesieniom do utworów innych pisarzy).

Tekst literacki jest, jak widać, tworem umykającym prostym klasyfikacjom, gdyż każdorazowo wymaga odnalezienia właściwej mu wewnętrznej organizacji, która daje efekt słabszej lub mocniejszej, a często tylko częściowej, spójności. Oprócz mniejszych i większych składowych zawierać może też liczne ślady różnych kulturowych dyskursów i stylów. **Znaczenie tekstu literackiego jako tekstu kultury wyznaczane jest też poprzez dialog z tradycją i współczesnością oraz ze społeczeństwem. Dialog ten prowadzony jest m.in. poprzez język, użyte style, kompozycję, gatunek oraz charakter świata przedstawionego, typ literackiego podmiotu, dobór bohaterów, przedstawiane wartości, przyjętą modalność**. Każdy składnik zostaje włączony w swego rodzaju „negocjowanie” sensu całości. Negocjacje te prowadzone są przez tekst z czytelnikiem w każdorazowym zdarzeniu, jakim jest lektura.

A zatem omówiony wcześniej językoznawczy model tekstualności tylko częściowo dotyczy utworów literackich, nie jest dla nich konstytutywny. Wieloznaczność jest w nich nie tylko zakładana, lecz wręcz pożądana, a niejednolitość, niepodporządkowanie regułom językowej ekonomii i oderwanie od podstawowych komunikacyjnych funkcji staje się czymś powszechnym. **Typowy dla dzieł literackich jest efekt zaskoczenia, dostrzeganie wartości w przedłużeniu i utrudnieniu percepcji, szukanie nowatorskich rozwiązań w konstruowaniu słów, zdań i całych utworów, odkrywanie interesujących dalekich brzmieniowych i pojęciowych zależności. Słowem – alternatywność wobec istniejących form przekazu oraz innowacyjność**. Wszystko to sprawia, że **teksty literackie z natury swojej są nie tyle realizacją, ile projektem jakiegoś typu „tekstualności”**. Tworzą go tak, jak artysta malarz tworzy „materię” swojego obrazu, a muzyk dźwiękową fakturę swojego dzieła; nawiasem mówiąc, łacińskie słowo *textus* właśnie materię oznacza.

Powszechna komunikacja językowa poddana jest znacznej standaryzacji – na szczęście, bo dzięki temu łatwo i ekonomicznie możemy się poro-

zumiewać. Na szczęście również ani wyobraźnia, ani indywidualna ekspresja nie muszą takiej standaryzacji ulegać, bo istnieje obszar eksperymentalny, na którym dowolne składniki językowe mogą znaleźć się obok siebie z korzyścią dla siebie lub/i osób, jest nim właśnie literatura. Przeznaczeniem tekstów literackich jest bowiem „bycie tekstem kultury", „bycie czytanym jako..." – tj. na wiele sposobów i ciągle od nowa interpretowanym, włączanym w niemający końca proces tworzenia sensów i poznawania świata.

Spójność tekstu literackiego – jak słusznie zauważył teoretyk i historyk literatury, Włodzimierz Bolecki – „jest konwencją i tylko konwencją"[53], zależną od przyjętej poetyki utworu.

O hipertekście

Jeszcze mocniej zdarzeniowy charakter tekstu, a zarazem wielokierunkowość naszej percepcji, pokazuje zjawisko w dziejach językowej komunikacji nowe, jakim jest „tekst sieciowy", czyli elektroniczny *hipertekst* (nazywany też przez badaczy nielinearnym „wielotekstem"[54]). Istotą hipertekstu jest jego budowa oraz oprogramowanie, które umożliwia za pomocą linków przeskoki do innych części. W ramach poszczególnych całostek, zwanych przez niektórych badaczy *leksjami* [z łac. *lectio* = lektura, czytanie] bądź *skryptonami* [z łac. *scriptum* = pismo, list, to, co napisane], tekst utworu rozwija się na pozór zwyczajnie, tj. z zachowaniem którejś z wyżej wymienionych zasad spójności, poszczególne cząstki jednak nie tworzą, z założenia, obrazu całości. Nie tylko z powodów technicznych, gdyż widzi się na ekranie jedynie wyodrębniony graficznie fragment lub kilka fragmentów tekstu, problemem jest tu bardziej rozwijająca się równolegle, przestrzennie i wielokierunkowo treść, a także – co istotne – osłabienie wiązań między poszczególnymi cząstkami (dzięki czemu dowolny fragment może być czytany z innym ⇨ por. s. 252).

Czytelnik, wybierając kolejne linki, sam „komponuje" dla siebie utwór z przygotowanych „prefabrykatów" – jest jednak tylko pozornie wolny w swym wyborze, gdyż faktycznie poddany jest presji narzuconych programem lub/i decyzją autora rozgałęzień fabularnych, pętli i powtórzeń. Pułapkami zastawionymi na odbiorcę mogą też być niespodziewane przeskoki fabularne, porzucenia wątków, mylące odniesienia do zmyślonych, choć wyglądających na autentyczne, stron internetowych. Ciągłość tekstu i lektury jest wciąż rozbijana – całość przypomina kalejdoskop – a więc układ znacz-

[53] W. Bolecki, *Teksty i pre-teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 55.

[54] Zob. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia* – zob. pkt 2 w *Podpowiedzi bibliograficznej*. Por. A. Dróżdż, *Od liber mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*, wyd. 2 popr. i uzup., Warszawa 2009.

nie bardziej przestrzenny, niż nanizana na nić tradycyjnej narracji, poddana presji czasowego następstwa akcja (nawiasem mówiąc, ciągłość czasu zawsze w dłuższych utworach była tylko pozorem – zob. rozdziały poświęcone zagadnieniom narracji, kompozycji i czasowi). Poszczególne elementy tej układanki są względnie autonomiczne, unika się w nich wyraźnych sygnałów gramatycznego nawiązania do pozostałych cząstek, ale zarazem są łączliwe i współzależne wobec pozostałych. Wrażenie fabularności lub afabularności rodzi się natomiast podczas indywidualnej lektury i jest w dużym stopniu zależne od dostępnych danemu użytkowi skryptonów, a także indywidualnej umiejętności „uspójnienia" fragmentów. Odbiorca jest więc bardziej użytkownikiem (tekstu, programu, Internetu), zaangażowanym w proces tworzenia semantycznych struktur, aniżeli tylko czytelnikiem.

Niezależnie od tego, czy dostępny jest jakiś nadrzędny model poruszania się po przedstawionym świecie (jak struktura mieszkalnego bloku z piętrami i mieszkaniami w powieści *Blok* Sławomira Shuty) czy nie, to do czytelników właśnie należy „komponowanie" sobie tekstu. Tym bardziej, że poszczególne ogniwa mogą, ale wcale nie muszą się ze sobą łączyć – bywa, że jedynym pomostem między dwoma ekranami z tekstem jest... nasza ciekawość lub po prostu decyzja, że wybieramy losowo tę, a nie inną możliwą drogę, zdając się na program. W efekcie tekst autorski, wpisany w cząstki, multiplikuje się i zatraca swoją fakturę – nie widzimy całości, nie możemy cofnąć się głębiej po swoich śladach (komputer zapamiętuje kilka wcześniejszych zawartości ekranu, ale w praktyce może się nie udać przejście do poprzedniej strony z powodu jej tzw. wygaśnięcia, zaś niektóre programy celowo takie ślady zacierają lub szybko przewijają tekst przed oczyma czytelnika). Oznacza to, że musimy się pogodzić z niemożliwością pełnej rekonstrukcji fabuły, nie mówiąc już o jej „ujednoliceniu" na potrzeby interpretacji czy dyskusji, zwłaszcza że momentami nawet zawartość jednego ekranu może się składać z kilku równoległych bloków tekstowych[55]. Co prawda obecnie są już eksperymentalne programy hipertekstowe celowo zapamiętujące kolejne odsłony, ale to wciąż rzadkość, gdyż właśnie wielokierunkowość i możliwość zagubienia się w sieci odniesień fascynuje twórców internetowej literatury.

Jest w tym pewien paradoks, że hipertekstowa struktura, która w wypadku internetowych słowników i encyklopedii czy serwisów informacyjnych – a więc luźnego zbioru tekstów – wprowadza właśnie element ciągłości, tematycznej spójności oraz porządku (w dużo większym stopniu, niż numerowane strony czy porządek alfabetyczny w drukowanych wersjach, gdyż pozwala błyskawicznie przechodzić do kolejnych, przyległych informacji), w wypadku utworów fabularnych powoduje ich rozproszenie i permutację (zmiany w kolejności elementów). Portale internetowe zwykle wszak prezentują na stronie

[55] Por. M. Rusek, *Polonista wobec hiepertekstów literackich.* W: *Szkolne spotkania z literaturą*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2007.

głównej, zawsze dostępnej za pomocą odpowiedniego przycisku, mapę całości, często też budują logiczną strukturę informacji: np. zapowiedź – notatka prasowa, nazwa działu – opis zawartości, tytuł bądź hasło – artykuł, nazwa – definicja.

Sieciowe utwory fabularne, nawet jeśli nie są interaktywne, więc teoretycznie pozostają skończone, zawsze jednak wywołują wrażenie nieskończoności, permanentnego ruchu, otwarcia. Dzieje się tak również dlatego, że – z braku fizycznej stałej reprezentacji tekstu – w każdej chwili możemy się spodziewać autorskich zmian, poprawek, które – jak to określiła Ewa Szczęsna – są wciąż „podmianą oryginałów"[56], gdyż nie widać śladów po przeprowadzeniu takich zmian, brakuje widocznych cięć i szwów. Hipertekst daje się więc, niczym magiczna tkanina, dowolnie pruć i zszywać bez pozostawiania śladów, choć przy tym, paradoksalnie, ostentacyjnie ujawnia inne „cięcia", jakimi są uwypuklone graficznie (przerwą, interlinią) granice poszczególnych leksji, oraz „szwy", czyli miejsca przyłączenia linków.

> Ponadto w praktyce często jest różnica między tym, co zostało zapisane przez autora w formie tzw. *tekstonów* (czyli partii tekstu przygotowywanych do wprowadzenia do programu), a tym, co odbiorca odczytuje, na skutek działania programu, w postaci skryptonów. Leksje są wszak wkomponowane w obraz strony (mogą także być wzbogacone o zdjęcia, rysunki, filmy itp.) oraz wyposażone w aktywne hiperłącza – a zatem bezpośrednim „kontekstem" dla każdego z fragmentów jest określony interfejs[57].



Nie istnieje zatem ani jedna definicja tekstu, ani jeden model tekstowej spójności, tym bardziej w odniesieniu do literatury. Język bowiem nie jest „tylko" tworzywem, budulcem, lecz sferą znaczeń, w której nieustannie wydarza się sens, a literatura z jednej strony wchłania i przetwarza wszelkie dostępne typy tekstów, z drugiej zaś – uczy nas nieoczywistości, bycia gotowym na nowe rozwiązania. **Analiza tekstu literackiego powinna więc każdorazowo brać pod uwagę wykorzystany bądź wytwarzany przezeń typ tekstualności – i jego konsekwencje dla odbioru oraz interpretacji** (do czego mogą być przydatne zawarte w tym rozdziale punkty).

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Przeczytaj wiersze Wisławy Szymborskiej *W biały dzień*, *Pogrzeb* i *Rozpoczęta opowieść* z tomu *Ludzie na moście* – zastanów się, co nadaje im spójność jako tekstom, jaka jest relacja między budową tekstu a sensem utworu.

---

[56] E. Szczęsna, *Poetyka w świecie domen cyfrowych*, w: tejże, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007, s. 223.

[57] Por. S. Strzelecki, *Efekty interfejsu hipertekstów literackich. Perspektywy badawcze*. W: *Tekst (w) sieci. T. 1*. – zob. *Podpowiedź bibliograficzna* pkt 5.

2. Czytając *Szumy, zlepy, ciągi* Mirona Białoszewskiego, zastanów się nad podstawą spójności w poszczególnych rozdziałach i akapitach. Pomocą może być książka Andrzeja Zieniewicza *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego.*
3. Znajdź w Internecie *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego. Uświadom sobie przebieg swojego odbioru, notuj kolejne etapy i motywacje, jakimi się kierował(a)eś. Kiedy i dlaczego przechodził(a)eś do następnej leksji, co sprawiło, że w końcu przerwałe(a)ś lekturę? Czym różni się budowa leksji od akapitu tradycyjnej prozy?

Podpowiedź bibliograficzna:

1. Włodzimierz Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, w: tegoż, *Teksty i pre-teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991.
2. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009.
3. Aleksander Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002.
4. Roland Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1992.
5. *Tekst (w) sieci. T. 1. Tekst. Język. Gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.

5. Rodzaje i gatunki – sfera wpływów

Ważne pojęcia: **genologia · rodzaje literackie · gatunki literackie · prototyp · nowa genologia**

Wiele osób pamięta ze szkoły jasny podział, sugerujący, że do twórczości literackiej da się zastosować podobną systematykę, jak w biologii do roślin czy zwierząt, tylko zamiast rodzin, rzędów i gatunków wymienia się rodzaje literackie, gatunki i ich odmiany. Jednak ***genologia*****, czyli wiedza o rodzajach i gatunkach literackich**, nigdy nie wytworzyła ani jasnych, bezwyjątkowych podziałów, ani stałych kryteriów. Nawet samo rozróżnianie rodzajów i gatunków może być uznane za wątpliwe, skoro ani historycznie, ani merytorycznie nie da się przeprowadzić jasnej kwalifikacji.

Literacka typologia jest powiązana z daną kulturą i językiem, często też nazwy rodzajowe i gatunkowe nie mają swoich odpowiedników terminologicznych w innych krajach[58]. Problem również w tym, że łac. słowo *genus*, oznaczające ród ludzki (odpowiednik wcześniejszego greckiego pojęcia *genos*), można tłumaczyć zarówno jako „rodzaj", „gatunek", jak i „typ", wiąże się bowiem z pochodzeniem i przynależnością. Stąd w różnych krajach rozmaite podziały i klasyfikacje, łączące różne poziomy ogólności – od szczegółowych nazw gatunkowych dotyczących grupy utworów zbliżonych do siebie kompozycją i/lub tematyką, po rozmaicie definiowane pojęcia nadrzędne, takie jak poezja, proza, satyra, dramat czy fikcja i niefikcja oraz wiele innych. Wszystko to świadczy, że nie istnieją uniwersalne, ahistoryczne podziały czy definicje.

By móc poruszać się jakoś wśród tego terminologicznego powikłania, potrzebne jest więc połączenie ujęcia diachronicznego (uwzględniającego historię, przebieg zmian, tu: następstwo epok i nurtów literackich oraz rozwój odmian gatunkowych wewnątrz nich) z synchronicznym (tj. rozumieniem aktualnego stanu rzeczy, uwzględniającym bogactwo języków i definicji, różnorodność kultur). Jak widać, jest to zadanie przekraczające możliwości ja-

[58] Np. *auto sacramental* – starohiszpańska jednoaktówka religijno-dydaktyczna, najczęściej związana ze świętem Bożego Ciała; *novel of the soil* – dosł. „powieść ziemi", w angielskiej terminologii odmiana powieści nt. walki człowieka z żywiołami natury; *serena* – starofrancuska pieśń śpiewana przez prowansalskich trubadurów wieczorem, pod domem ukochanej.

kiegokolwiek podręcznika – częściowymi realizacjami są hasła w polskich i obcojęzycznych słownikach terminów literaturoznawczych, będące nazwami konkretnych gatunków, a także dziesiątki prac z zakresu poetyki historycznej i *komparatystyki* (części nauki o literaturze zajmującej się porównaniami zjawisk literackich występujących w różnych kulturach i językach). Tu możliwe jest jedynie bardzo ogólne zasygnalizowanie problemów genologicznych, z odniesieniami przede wszystkim do polskiej tradycji.

Wciąż trwały jest u nas podział, zwłaszcza gdy chodzi o klasyfikację i opis dawnych utworów, na tzw. *rodzaje literackie: epikę, lirykę* i *dramat* – niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z utworami pisanymi wierszem czy prozą (w każdym z rodzajów literackich można znaleźć przykłady obu tych sposobów" tworzenia tekstu). **Każdemu rodzajowi przypisuje się typowe dlań gatunki literackie, a wielu z nich – odmiany gatunkowe**. Ten troisty podział, aczkolwiek elegancki i sugerujący opanowanie w pełni literackiego żywiołu, nie wystarcza, rzecz jasna, by objąć nim wszelkie odmiany twórczości (zwłaszcza współczesnej), co więcej – od zawsze był dyskusyjny, wiele utworów, o czym jeszcze będzie mowa, znajdowało się na pograniczu rodzajów lub w ogóle poza tą typologią.

Warto go jednak przywołać z dwóch powodów:

1) Historycznego: **od XVI do XIX wieku rozróżnienie epiki, liryki i dramatu** (mimo równoległego tworzenia innych podziałów) **było podstawą wiedzy o twórczości poetyckiej w naszym kręgu kulturowym**, oddziaływało też potem na dwudziestowieczną literaturę. Ten troisty podział stanowi dalej swego rodzaju pomost między antykiem, do którego jest odległym nawiązaniem (takiej klasyfikacji wtedy nie było – zob. wyjaśnienia niżej drobnym drukiem), a nowożytną refleksją nad systematyką zjawisk literackich. Stanowi zatem także podstawę ogólnej świadomości historycznoliterackiej.

2) Praktycznego: podział ten, stosowany w szkołach do dziś, ułatwia rozmowę o historii literatury, poetyce normatywnej i historycznej, a także specyfice różnych grup utworów.

Podział na rodzaje literackie – traktowany nieortodoksyjnie – **pozwala wydzielić trzy wyraziste** (co nie znaczy, że jedyne) **tryby pisania: liryczny, epicki i dramatyczny, swobodnie się obecnie łączące**.

Troisty podział na epikę, lirykę i dramat utrwalił się w Polsce dzięki wpływom niemieckiej krytyki z XVIII wieku. I choć nawiązuje do antyku, to bezpośrednio nie odzwierciedla tamtejszej genologii (sama nazwa tej dziedziny powstała dopiero w wieku XX), a co ważniejsze – nie jest wcale powszechnie w innych krajach europejskich przyjęty, a to ze względu na różne tłumaczenia słowa „genus", o czym była mowa wyżej, oraz odrębną literaturoznawczą tradycję[59].

[59] Więcej na ten temat – zob. H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*, w: tegoż, *Prace wybrane. Tom III. Główne problemy...*, dz. cyt.

U źródeł myśli antycznej leżał podział, dokonany przez Platona, na trzy rodzaje opowiadania stosowane w utworach poetyckich – czyli trzy sposoby mówienia. Chodziło o opowiadanie „proste", w którym poeta mówi bezpośrednio od siebie; opowiadanie w formie naśladowczej, w którym poeta udaje lub kopiuje czyjś sposób mówienia, przytacza wypowiedzi bohaterów; oraz opowiadanie mieszane, zawierające obie te postaci opowiadania. Pierwsze, zdaniem Platona, najczęściej pojawia się w dytyrambach, jest też etycznie najbardziej czyste, gdyż mówiący bierze pełną odpowiedzialność za słowa; drugie, naśladowcze, obecne jest w tragedii i komedii, jest też najbardziej kontrowersyjne, skoro opiera się na udawaniu, pozornym cytowaniu; trzecie, mieszane, zawierają eposy[60]. Arystoteles natomiast wskazywał, że z punktu widzenia sztuki ważniejsza niż prawdopodobieństwo życiowe jest artystyczna wymowa sceny czy obrazu, a poza tym można ukazywać zarówno rzeczywistość taką, jaka jest, jak i taką, jaka być powinna, oraz taką, jaka wydaje się, że jest. Pisał o konkretnych gatunkach i związanych z nimi kwestiach: temacie, stylu oraz kompozycji – stworzył w ten sposób na długo podstawy myślenia o gatunkach jako o sposobach naśladowania różnych zjawisk za pomocą odpowiednich środków [⇨ rozdz. 1 i 5].

Od czasów antycznych najwyżej w hierarchii gatunków stała tragedia ze względu na wysoki styl, skomplikowaną wierszowaną kompozycję, poważny ton i zasadniczą egzystencjalną problematykę, rygor co do wyboru tematu i postaci. Wielość składników, które się na tragedię składały, sprawiała, że ich połączenie w całość wymagało nie lada kunsztu. Również przedstawiona ozdobnym wierszem, rozbudowana fabuła eposu, opowiadającego o przełomowych chwilach w historii osób i społeczeństw, przygodach wielkich wodzów i herosów, zyskiwała powszechne uznanie (mowa o Homerowym eposie bohaterskim, później tworzono także *eposy dydaktyczne* czy poświęcone genealogii jakiegoś rodu, a w epoce nowożytnej – *eposy rycerskie* i *ludowe*). Doceniano też artyzm pieśni, ód, hymnów czy trenów. Wyraźnie niżej w hierarchii stały natomiast gatunki swobodniejsze w tonie i treści, mające też pospolitych ludzi (także czasem kryjących się pod zwierzęcymi postaciami) za bohaterów: *poemat heroikomiczny* (poemat epicki będący parodią eposu), *komedia*, *anakreontyki* (antyczne greckie pieśni biesiadne, nazwane tak od imienia poety, Anakreonta, żyjącego w VI wieku p.n.e.) i in. Z kolei słowo *liryka* używane było po prostu w odniesieniu do poezji wykonywanej (recytowanej rytmicznie) z towarzyszeniem instrumentu, liry[61], a nazwy: *epos* i *tragedia* oznaczały, odpowiednio, właściwości utworów – narracyjnych [gr. *èpos* = słowo, opowieść] oraz odgrywanych na scenie [o etymologii, historii i budowie tragedii greckiej ⇨ rozdz. 12].

Dopiero w XVI wieku pojawił się na dobre podział na epikę, dramat i melikę, rozróżnione dzięki właściwym im środkom naśladowania: w epice było to słowo, w dramacie – słowo i przedstawienie, w melice – śpiew i muzyka [od gr. *mèlos* = śpiew, melodia; to przypomnienie genezy liryki ⇨ niżej, a także rozdz. 10]. Późniejsze poetyki przejęły trójdzielną klasyfikację, różnie ją modyfikując. Stopniowo też zanikł oczywisty niegdyś związek między muzyką i twórczością liryczną – liryką zaczęto określać wszelką niedramatyczną i nienarracyjną poezję. Trzy rodzaje literackie, upowszechniane w traktatach z zakresu poetyki, stopniowo stały się podstawą literackiej systematyki aż do wieku XIX. Co prawda ów troisty podział nie obejmował ani twórczości ludowej, ani dydaktycznej (tę ostatnią dopiero właśnie w XIX wieku zgrupowano w odrębną kategorię, obejmującą m.in. takie gatunki, jak *poematy dydaktyczne*, poetyckie *traktaty*

---

[60] Zob. Platon, *Państwo*, dz. cyt., t. 1, s. 137–144.

[61] W przeciwieństwie do *meliki* [z gr. *melos* = *śpiew*], której towarzyszył inny instrument, aulos (o wyglądzie fletu) – przy tej muzyce tańczono i śpiewano.

filozoficzne i *pedagogiczne*, *przypowieści*, *żywoty świętych*), a liczne, ciągle nowe gatunki tworzone w kolejnych wiekach nie były brane w systematyce pod uwagę (wciąż przestrzegano klasycznych wzorów). Dopiero romantyzm – jako „epoka form nieoczywistych", którym nadawano często autorskie, specyficzne dla danego dzieła nazwy gatunkowe – podważył ostatecznie właśnie ustabilizowany genologiczny porządek ⇨ uwagi na temat *teorii trzech stylów* – s. 328.

Epickość, liryczność, dramatyczność jako wskazówki typologiczne

Po tych historycznych przypomnieniach spróbujmy pokrótce scharakteryzować trzy tradycyjne rodzaje literackie jako zespoły cech, wspierające jedną z możliwych typologii.

Utwory epickie łączy obecność narracji, czyli opowieści, oraz narratora – opowiadającego podmiotu, relacjonującego zdarzenia, który zwykle znajduje się poza światem przedstawionym. Narracja jest głównie relacją z przebiegu zdarzeń, ale prezentowane są w niej także wyglądy osób czy miejsc oraz cytaty z wypowiedzi bohaterów, może również zawierać komentarz. Przedmiotem narracyjnej opowieści jest fabuła utworu, często obejmująca rozległą i skomplikowaną czasoprzestrzeń. Czas narracji jest zwykle różny od czasu opowiadanych zdarzeń, co dawniej wiązało się z dystansem narratora wobec przebiegu zdarzeń i jego nadrzędną pozycją w stosunku do świata przedstawionego – dystans narracyjny i funkcja poznawcza (referencjalna) były wyróżnikami epiki; ⇨ rozdz. 6. **Typowe tradycyjne *gatunki epickie* to: *epos* (inaczej: *epopeja*), *poemat epicki*, *poemat heroikomiczny*, *nowela*, *opowiadanie*, *powieść*, *gawęda*, *bajka narracyjna***. Zwłaszcza powieść doczekała się dziesiątek *odmian gatunkowych*, głównie tematycznych: *powieść kryminalna*, *historyczna*, *powieść grozy*, *psychologiczna*, *kampusowa*, *autobiograficzna*, *sensacyjna*, *obyczajowa*, *szpiegowska*, *policyjna*, *cyberpunkowa*, *powieść-dokument* itd. Istnieją także odmiany związane z typem mediów – takie jak *powieść radiowa* czy *hipertekstowa*, jak również łączące epikę z formą plastyczną – np. *powieść graficzna* (czyli powieść w formie komiksu) i *powieść fotograficzna* (tj. komiks budujący historię ze zdjęć).

Dziś „epickość" tekstu wiąże się raczej z samym faktem występowania narracyjnej opowieści o jakimś świecie przedstawionym – ani rozmiar utworu (jak w opozycji nowela/powieść czy liryka/epika), ani fikcyjność (jak w opozycji powieść/dokument, kronika itp.), ani fabularność (jak w opozycji epika/liryka), ani nadrzędność jednego opowiadającego podmiotu (jak w opozycji epika/dramat) nie stanowią wewnętrznych czy zewnętrznych właściwości epiki. Niemal zanikła już poza tym wielkoformatowa poezja epicka (jej najnowsze, rzadkie przykłady to m.in.: epopeja Tomasza Różyckiego *Dwanaście stacji*, wzorowana na *Panu Tadeuszu*, albo poemat *Oleander* Marcina Kurka

– oba utwory zresztą docenione m.in. za formę przez przyznanie im Nagrody im. Kościelskich). Żywioł narracji wszedł natomiast do liryki, tworząc tak zwaną *lirykę narracyjną* (termin będący właściwie sprzecznością, za to dobrze oddający samo zjawisko opowiadania krótkich historii w niewielkich formach poetyckich; ⇨ s. 180).

Utwory liryczne łączy obecność podmiotu lirycznego, który znajduje się zwykle w centrum sytuacji lirycznej, przedstawionej w formie monologu (dialogi stanowią zdecydowaną mniejszość). Liryka to także – ze względu na rozmiar tekstów oraz tradycyjny związek z poezją i wierszem jako sposobem kształtowania wypowiedzi – „obszar" zagęszczania zjawisk językowych, stąd drugą niezwykle wyrazistą funkcją liryki, prócz funkcji ekspresywnej, jest funkcja autoteliczna (estetyczna), bezpośrednio związana z tzw. *stylem poetyckim*. Utwory liryczne są zwykle objętościowo niewielkie, mają najczęściej od kilkunastu do kilkudziesięciu wersów (aż do XIX wieku domeną liryki były wiersze) bądź kilka akapitów (jak *wiersze prozą* ⇨ s. 172). Tradycja liryczna jest ogromnie zróżnicowana – z jednej strony, mamy, kontynuowaną od antyku, linię poezji lirycznej silnie zretoryzowanej, często patetycznej, opartej na zręcznym ujęciu tematu oraz wersyfikacyjnej perfekcji i gatunkowej stosowności; z drugiej – mającą wcześniejsze antecedencje, ale wyraźnie wyeksponowaną dopiero w romantyzmie – linię związaną z ekspresją „ja" mówiącego, prezentacją stanów, emocji, przekonań, duchowych rozterek w takiej formie, jaką dyktowało natchnienie. Od tamtej pory liryka zwykle kojarzona jest z tym, co subiektywne, momentalne i fragmentaryczne. Łączy w sobie ponadto intymny ton, nagłe olśnienia, chwile medytacji, nastroje, wyznania. Intymność, uczuciowość, nastrojowość, koncentracja na wrażeniu, angażowanie empatii odbiorcy – to wszystko razem składa się na „liryzm" czy „liryczność" w powszechnym od czasów romantyzmu rozumieniu. Jednak od okresu międzywojennego XX wieku właśnie „liryczność" liryki była i jest kwestionowana (choć jednocześnie widać wyraźną tendencję do liryzacji epiki oraz niektórych odmian dramatu ⇨ początek rozdz. 10). **Najbardziej charakterystyczne tradycyjne gatunki liryczne to: *hymn, pieśń, oda, panegiryk, elegia, epitalamium*** (antyczna chóralna pieśń weselna)**, *tren, sonet, psalm***.

Współcześnie często nie widać rozróżnień gatunkowych wewnątrz liryki, utwory takie nazywa się po prostu *lirykami* (lp. „liryk" – termin znany już w dobie romantycznej) czy, bardziej neutralnie, „wierszami", a całą dziedzinę, w której występują wiersze liryczne bądź nacechowana lirycznie proza (tzw. proza poetycka), ale także utwory zdecydowanie liryzmowi obce, lecz pisane wierszem – „poezją". Jednak wciąż bardzo wiele utworów nawiązuje, przynajmniej w tytule, aluzyjnie, do tradycyjnych gatunków, zwłaszcza takich, jak pieśń, tren, hymn czy oda i elegia [o związkach pojęć: poezja, wiersz i liryka ⇨ rozdz. 8].

Z kolei **w dramacie przedmiotem prezentacji jest akcja, zarysowana za pomocą dialogów bohaterów**. Oni są bezpośrednimi podmiotami swoich kwestii i działań, nawiązują między sobą kontakt, należą do świata przedsta-

wionego; na temat dramatów i funkcji dialogu ⇨ rozdz. 12. Dialog w przeważającej części dramatów tworzy *tekst główny* i stanowi dominantę całego utworu. W dziełach dramatycznych mogą się pojawiać również *didaskalia* (czyli *tekst poboczny*), których charakter jest bardzo zróżnicowany – od uwag czysto informacyjnych (imiona bohaterów, miejsce akcji, zarys ruchu scenicznego, odgłosy towarzyszące dialogom), przez partie liryczne lub fragmenty narracji czy komentarza, po szczegółowe instrukcje reżyserskie. To właśnie w tekście pobocznym oraz w układzie dialogów, które budują napięcie dramatyczne, intrygę, można się dopatrzeć obecności nadrzędnego podmiotu. Poza tym dramat zazwyczaj wykracza poza swoją tekstową naturę – z reguły jego przeznaczeniem jest bowiem realizacja teatralna (jako dzieło sceniczne stanowi przedmiot badań teatrologii). Oprócz wymienianych już gatunków dramatycznych, takich jak *tragedia* czy *komedia*, do najbardziej znanych należą: ***misterium, moralitet, dramat liturgiczny, mirakl, komedia dell'arte, farsa, dramat mieszczański, dramat romantyczny, dramat poetycki, tragikomedia, monodram.*** Określenie „dramat" nazywa także ogólnie gatunek dramatyczny, który funkcjonuje poza podziałem na tragedię i komedię, jest też odległy od funkcjonujących do XVIII wieku wzorów.

Współcześnie zarówno budowa dramatu, główna rola postaci, jak i istnienie akcji dramatycznej bywają kwestionowne ⇨ uwagi o teatrze postdramatycznym – s. 238. Można zauważyć również zjawisko dramatyzacji form lirycznych i epickich, a także publicystycznych, co polega głównie na operowaniu bezpośrednio zacytowanym dialogiem bohaterów oraz posługiwaniu się zestawem sytuacji-scen, które opatrzone są skrótowymi informacjami o rozmieszczeniu osób i przedmiotów w miejscu oraz czasie (to także po części zapis charakterystyczny dla scenariusza filmowego).

Pozostaje zawsze jeszcze kwestia gatunków mieszanych – łączących w sobie właściwości liryczne, dramatyczne i epickie, z przewagą jednego z tych elementów – takich jak *sielanka* czy *ballada* lub *powieść poetycka*, także *dramat romantyczny*. Niektóre gatunki mogą występować w ramach różnych rodzajów – w zależności od tematu i sposobu jego ujęcia, jak choćby *fraszka* czy *poemat*. Ogólnie można powiedzieć, że tożsamość gatunków mieszanych określana jest właśnie poprzez tę „międzyrodzajowość", a także dodatkowe czynniki, takie jak temat, długość czy poetycka forma. Pojęcie gatunków mieszanych ma jednak sens tylko w odniesieniu do „gatunków czystych", a więc pewnych historycznych bądź abstrakcyjnych „matryc", ułatwiających klasyfikację utworów – obecnie natomiast, gdy tak daleko jest w praktyce i teorii od wszelkiego normatywizmu, formalnej restrykcyjności, „czystość" gatunkowa wydaje się utopią.

Gatunki – dialog z tradycją

Teoretyczne podziały, systemy gatunków i odmian, o czym warto pamiętać, powstają *ex post*, czyli po tym, jak zaistnieją w praktyce. **Dopiero powtarzalność, zwielokrotnienie pewnego sposobu pisania, np. przez naśladowców – innowacyjnych kontynuatorów lub tylko epigonów, pozwala zauważyć odrębność gatunku jako ponadjednostkowego zjawiska i wydobyć gatunkowe cechy**. Jest jednak jeszcze inny aspekt sprawy: wiele utworów ma własną, wyrazistą poetykę, która sprawia, że stanowią one jedyną reprezentację właśnie utworzonego gatunku – dopiero czas i następcy zdecydują, czy świadomość jego narodzin stanie się powszechna. Pamiętajmy przy tym, że normatywna bywała poetyka (i to właściwie tylko do XVIII wieku, w ramach przyjętego typu racjonalności; w powiązaniu z ideą sztuki jako dającego się opanować, przy pomocy Muz, rzemiosła), a nie same dzieła. Nawet więc jeśli niektóre utwory uznawano po czasie za wzorcowe dla danego typu czy przynależne do kategorii, to i przedtem, i potem musiały one walczyć o uznanie czytelników ze względu na swój artystyczny efekt, odrębność, niepowtarzalność.

Istnieje poza tym duża liczba, a także niejednorodność kryteriów – podstawą wyróżniania gatunku może być: temat w powiązaniu z formą poetycką (np. treny), dramatyczną (np. dawne *mirakle*, tj. dramaty poświęcone świętym i czynionym przez nich cudom) lub prozatorską (*powieść gotycka* jako odmiana gatunkowa powieści); budowa wersyfikacyjna i sugestie tematyczne (*sonet*); obszerność fabularna (*powieść*); niedopasowanie formy i stylu (*poemat heroikomiczny*). A przy tym im większy dystans czasowy wobec epoki, tym łatwiej można orzekać o dominacji jakichś form, o typowych gatunkach czy odmianach – prostsze wydaje się powiedzenie, czym był średniowieczny moralitet bądź dramat romantyczny, niż scharakteryzowanie bieżącej twórczości literackiej, która z bliskiej perspektywy przytłacza ilością i rozmaitością.

Pewną pomocą w rozumieniu natury gatunku służyć nam może wypracowane przez współczesne *językoznawstwo kognitywne* (⇨ s. 23) pojęcie *prototypu*. Oznaczać on może zarówno najbardziej typowy egzemplarz w jakiejś kategorii, spełniający definicyjne wymogi, najlepszy przykład, jak i konkretny wzorzec. W każdej kategorii w danym czasie pojawia się w centrum właśnie taki prototyp (pojęcie, przykład, zespół cech), a na peryferiach mieszczą się najrozmaitsze, odległe od niego, warianty. Można więc powiedzieć, że tak jak np. form przywitania jest wiele, niektóre zresztą bardzo odstają od standardowych zwrotów, ale nawet ich dalekie podobieństwo (czy czasem tylko funkcja podobna do pierwowzoru) pozwala na odebranie ich jako powitań właśnie – tak i w wypadku innych, większych gatunków różne są stopnie realizowania kluczowych cech.

Podobnie jest z gatunkami literackimi – za gatunkowe prototypy uznawane są zwykle konkretne dzieła lub ich grupy, zazwyczaj z poprzednich epok

(np. ody antyczne pisane przez Pindara, eposy Homera, powieści realistyczne z XIX wieku, romantyczne ballady itp.). Jednak żeby zrozumieć, dlaczego w XX wieku Czesław Miłosz zatytułował swój utwór akurat *Oda do ptaka*, trzeba wiedzieć, do jakiej odwołał się konwencji – w czym od niej odbiegł, w czym jej uległ, co dało mu takie nawiązanie. Czyli trzeba coś już wiedzieć o odzie jako gatunku właśnie. Analogicznie – dziwna, rytmiczna powieść pt. *Dziecko przez ptaka przyniesione* Andrzeja Kijowskiego, także napisana w wieku XX, daje się zrozumieć dopiero na tle (poetyckiej i narracyjnej jednocześnie) tradycji eposu – czyli gatunku, jakby się wydawało, całkiem już wymarłego. Z kolei by móc się zorientować, skąd taki, a nie inny sposób zapisu, typ wiersza i połączenie w cykl 77 utworów w tomie Tomasza Różyckiego *Kolonie*, dobrze jest znać tradycję cyklu sonetów. **Gatunki stanowią bowiem swoisty kod literatury** – tworzą one, podobnie jak gatunki nieliterackie i gatunki codziennej mowy, odrębne systemy makroznaków, dzięki którym sprawnie się w rozmowach o literaturze porozumiewamy. **Gatunki są elementem konwencji literackiej, a zarazem zespołem środków umożliwiających realizację danego sposobu literackiej wypowiedzi**[62].

Zauważmy jeszcze, że **gatunek jest także jednostką semantyczną** – na przykład, gdy sięgamy po treny, wiemy, że ich treścią będzie opłakiwanie zmarłej osoby, a gdy po hymn, że będzie to rodzaj wzniosłej pieśni (a przynajmniej, że do takiego podstawowego sensu będą się odnosić). **Wskazówki genologiczne są bowiem zarazem swego rodzaju instrukcją czytania, sugestią odbioru**. Nawet współcześnie, w dobie genologicznego rozchwiania oraz gier z konwencją, identyfikacja gatunkowa odgrywa w interpretacji wielu utworów ogromną rolę. Niektórzy pisarze, używając w tytule nazw gatunkowych, wchodzą w ten sposób celowo w wielokierunkowy (a często też ironiczny w wymowie) dialog z tradycją – tak dzieje się w poezji, by przypomnieć tylko ody, hymny i traktaty poetyckie Czesława Miłosza, psalmy Tadeusza Nowaka, bajki Zbigniewa Herberta czy elegie Stanisława Barańczaka; w prozie np. *Pamiętnik znaleziony w wannie* Stanisława Lema, *Bildungsroman* Krzysztofa Vargi, a z utworów przeznaczonych na scenę *Policję. Dramat ze sfer żandarmeryjnych* Sławomira Mrożka lub *Operetkę* Witolda Gombrowicza (w obu ostatnich przypadkach nazwy gatunkowe mają dodatkowo swoją potoczną, żartobliwą wykładnię).

Pamiętać też należy, że to, co przemilczane, często oddziałuje mocno na końcowy efekt. Wiedza o kontekście genologicznym, mniej lub bardziej utajonym, potrzebna jest nawet zwłaszcza w wypadku „antypoetyki", tj. powoływanych do życia „antypowieści", „antywierszy" czy „antydramatów", które ostentacyjnie odrzucają przyjęte niegdyś zasady, łamiąc podstawy gatunkowej „prototypowości". Takich utworów jest bardzo wiele. Dzieje się tak na

---

[62] *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1983.

przykład w *Biegunach* Olgi Tokarczuk, w których rozbijana jest powieściowa fabuła, albo w *Kartotece* Tadeusza Różewicza, gdzie brak spójnego dialogu, jednolitej akcji, niszczona jest także iluzja świata przedstawionego; również w wierszu *Dyskurs z poetą* Andrzeja Bursy, gdzie w jaskrawy sposób kwestionowana jest „poetyckość" czy „liryczność" wiersza. Gest negacji czytelny się staje tylko wobec swojego tła, czyli odrzucanego sposobu pisania, myślenia czy postrzegania świata.

Istnieją prócz tego utwory po prostu bliżej pod względem genologicznym nieokreślone, złożone z fragmentów, pozostające na przykład na styku dziennika, poetyckiego monologu, powieści, eseju, wspomnienia, notatek, będące zestawieniem różnych form – jak między innymi *Pałuba* Karola Irzykowskiego, *Witraże* Andrzeja Kuśniewicza, *Donosy rzeczywistości* Mirona Białoszewskiego czy *Kąpiele w Lucca* Leopolda Buczkowskiego. Ze względu na tę różnorodność literackiej materii Ryszard Nycz nazwał tego typu teksty określeniem **sylwy**[63]. Stanowi to przypomnienie staropolskiego gatunku *silva rerum* [dosłownie po łac. znaczy to „las rzeczy", antyczne *silvae* to utwory okolicznościowe], który mieścił w sobie zapiski gospodarskie i rodzinne, często łączone z pamiętnikiem, notatkami, wypisami z kalendarzy, sentencjami itp. **Sylwiczny charakter wielu współczesnych tekstów z jednej strony oddala je od dawnych podziałów gatunkowych, nie pozwalając na jednoznaczne przyporządkowanie, z drugiej – zachęca do szukania śladów różnych literackich źródeł, a więc także gatunkowych nawiązań**. Zwłaszcza że istnieje duża liczba dzieł, które wyraźnie są wielorodzajowe, wielogatunkowe – ich heterogeniczność (tj. zróżnicowanie pod względem genologicznych źródeł) zakłada równowartościowość odrębnych składników, zachowanie ich cech w ramach wspólnego projektu (np. w *Kronice wypadków miłosnych* Tadeusza Konwickiego przeplatają się, ale nie mieszają: fabuła dotycząca Wicia oraz wspomnieniowo-eseistyczne fragmenty, w których pisarz wypowiada się z autorskiej, osobowej perspektywy).

Ogólnie można powiedzieć, nawiązując do trafnej formuły Stanisława Balbusa, teoretyka i historyka literatury, że gatunki istnieją „w przestrzeni hermeneutycznej", współtworzą ją, stanowią „dostępny potencjalnie każdemu zasób form tradycji literackiej"[64] [gr. *hermēneutikòs* = dotyczący wyjaśniania; hermeneutyka to dziedzina zajmująca się krytycznym objaśnianiem tekstu, teorią znaczenia i rozumienia oraz interpretacji, ⇨ s. 343]. – Są więc „polem odniesień" dla danego tekstu, tworzą porozumienie między autorem a odbiorcami, ich czytelniczym doświadczeniem.

---

[63] Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne*, wyd. II, Kraków 1996.

[64] S. Balbus, *„Zagłada gatunków"*. W: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska i R. Cudak, Warszawa 2007, s. 165.

Nowa genologia

Dawny wąski, elitarny obieg literacki sprzyjał genologii, z kolei genologia interesowała się wyłącznie literackim Parnasem, co powodowało, że całe obszary twórczości pozostawały poza jej zasięgiem (np. twórczość ludowa, satyryczna, dokumentalna czy dydaktyczna). Dziś komunikacja literacka jest bliżej innych form ludzkiej ekspresji, pozostaje jednak zjawiskiem językowym, w ramach którego poszczególne grupy utworów różnią się tematami, sposobami budowania tekstu, stopniem stylistycznej inwencyjności czy stosunkiem mówiącego podmiotu do świata przedstawionego i realnego, a także do odbiorcy.

Wśród wielu prób genologicznego uporządkowania współczesnych tekstów literackich pojawiły się w ostatnim dziesięcioleciu propozycje wprowadzenia nowej genologii, która wychodziłaby albo od nowoczesnych, dominujących obecnie gatunków – takich jak reportaż, esej i felieton (a dokładniej: zawartej w nich intencji co do sposobu przedstawiania świata – koncepcja Edwarda Balcerzana[65]) i czyniła z nich pojęcia o charakterze rodzajowym, albo od podziałów powiązanych z rodzajem mediów (w tym nadrzędnego podziału na gatunki mono- i polimedialne); istnieją również próby powiązania genologii literackiej z genologią językoznawczą (gatunkami mowy i gatunkami użytkowymi[66]).

Jednak każde medium i każda dziedzina mają już własną specyfikę, swoje nazewnictwo. Poza tym dynamiczny, wielokierunkowy rozwój poszczególnych dziedzin sztuki i środków przekazu, także ich wzajemne silne oddziaływanie i łączenie, w praktyce wykluczają możliwość zaistnienia nadrzędnej, uniwersalnej genologii multimediów. Krzyżują się typy komunikacji (werbalna: ustna i pisemna, niewerbalna: graficzna, dźwiękowa, wizualna, za pomocą relacji przestrzennych, kolorów, gestu i in.), techniczne nośniki (cyfrowe i analogowe), formy interaktywne i nieinteraktywne, skierowane do pojedynczego lub masowego odbiorcy, nadawane przez nadawcę pojedynczego lub stanowiącego grupę osób, itd. Nie przez przypadek słowo *komunikacja* robi obecnie zawrotną karierę – wielość form i nośników, a przede wszystkim ich powszechna dostępność, powoduje, że mnożą się zarówno próby objaśnienia czy uporządkowania każdej z odmian, jak i lokalne (m.in. związane z medium, krajem, środowiskiem), jednorazowe „gatunki" komunikacji (np. reklamowej czy internetowej).

Wobec takiego natłoku genologia jako dziedzina powinna albo abdykować, albo podzielić się władzą. Całkiem abdykować nie może, bo tradycja, jak historia, jest zawsze częścią współczesności. Poza tym akurat takie terminy,

---

[65] Zob. E. Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. W: *Polska genologia literacka*, dz. cyt.

[66] Zob. *Polska genologia lingwistyczna*, red. D. Ostaszewska i R. Cudak, Warszawa 2008; H. Grzmil-Tylutki, *Gatunek w świetle francuskiej teorii dyskursu*, Kraków 2007.

jak „epicki", „liryczny" czy „tragedia", „komedia" lub też „narracja", „fabuła" są zakorzenione bardzo mocno w naszej kulturze i z powodzeniem odnoszone do nowych mediów (narracja filmowa i w grach elektronicznych, epicki czy liryczny film itd.). Pozostawmy więc zarówno językoznawstwu, jak i teorii mediów oraz teorii komunikacji ich dziedziny oraz typologie (z odmianami gatunków naukowych, użytkowych, dokumentów życia społecznego, publicystycznych, telewizyjnych, filmowych, internetowych, radiowych i pośrednich, a także rozmaitymi sposobami zawłaszczania przestrzeni publicznej przez społeczne odmiany języka[67]). I przyjmijmy, że wszystkie te dziedziny wchodzą (lub mogą wchodzić) w dalsze lub bliższe powiązania ze sferą literacką.

Pojęcia *epika, liryka i dramat* potraktujmy więc, z całym respektem dla dorobku wieków i utrwalonych gatunków, jako genologiczne tendencje, tworzące razem nowoczesną kategorię sieciową. Taka kategoria ma wiele centrów, wyznaczanych przez główne pojęcia, wokół których skupiają się rozmaite zjawiska, egzemplifikacje. **Zarówno liryka, epika, jak i dramat stanowić bowiem mogą bieguny wskazujące różne sposoby kształtowania tekstu literackiego, ale także wyznaczać pola wzajemnego oddziaływania. Będą to więc nie tyle precyzyjnie rozdzielone „rodzaje", ile przymiotnikowo charakteryzowane typy twórczości – epicki, liryczny, dramatyczny**, charakteryzujące się podanymi wyżej właściwościami[68].

Reportaż, *felieton* i *esej* zaś – nazwy gatunkowe o znacznie mniejszym zakresie i tradycji (narodziny eseju to wiek XVI, felietonu: rok 1800, reportażu w dzisiejszym rozumieniu: 2. połowa XIX wieku) – potraktujmy jako pojęcia-hasła wywoławcze, pokazujące widoczne dziś współczesne kierunki, w jakich zmierza literatura. Sugerują one 3 odmienne intencje, które mogą towarzyszyć tworzeniu (za Edwardem Balcerzanem: intencja reporterska zakłada chęć możliwie wiernego opisania rzeczywistego świata, przekazania informacji na jego temat; eseistyczna – rozważanie problemów w swobodnej formie, z udziałem metafor, obrazów, sentencjonalnych stwierdzeń; zaś felietonowa – wydobycie na jaw bieżących powszechnych przekonań, postaw czy sposobów mówienia, także za pomocą dowcipu i gier językowych[69]).

Na podobny, poznawczy aspekt związany z funkcjonowaniem gatunków publicystycznych zwróciły uwagę w *Praktycznej stylistyce nie tylko dla polonistów*[70] autorki rozdziałów poświęconych tzw. gatunkom pogranicznym, paraliterackim i publicystycznym [gr. przedrostek *parà* = niby], dając następujące tytuły: *Esej – projekcja świadomości*, *Felieton – w wyostrzonym obiektywie*, *Reportaż – uobecnienie prawdy o człowieku i świecie.* Na tym przykładzie widać poznawczą funkcję gatunku, związany z nim sposób prezen-

---

[67] Zob. *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Lublin 2004.

[68] Taka koncepcja „przymiotnikowa" znana jest w niemieckim kręgu językowym – zob. H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*, dz. cyt.

[69] *Polska genologia literacka*, dz. cyt., s. 266–267.

[70] Zob. pkt 1 *Ćwiczeń* pod rozdziałem.

towania świata, nawiązywania kontaktu z odbiorcą, ustalania perspektywy i wartościowania. Kwestia gatunku to także sprawa wspomnianego już wcześniej „stylu odbioru", a więc zasugerowanego przez gatunkową formę nastawienia wobec tekstu, i związana z tym interpretacyjna strategia.

Tradycyjne gatunki, takie jak powieść, dramat czy liryk swobodnie wiążą się obecnie z każdą z tych „intencji" czy sposobów ujęcia tematu, tak jak łączą się z „lirycznością", „epickością" i „dramatycznością" jako sferami wpływów, a także z różnymi społecznymi formami dyskursu. Stąd różne współczesne propozycje badawcze, w tym na przykład oryginalna koncepcja Seweryny Wysłouch, by sytuować powieść strumienia świadomości w polu oddziaływania liryki, a powieść akcji i scenariusz filmowy w obszarze dramatu[71].

Rozwinięciem nowoczesnych genologicznych rozważań powinny być pytania o kulturowe zaplecze, które sprawiło, że takie a nie inne gatunki powstały lub były szczególnie intensywnie uprawiane w danym okresie. Warto więc zastanowić się na przykład, jaki jest związek nie tylko rycerskiego eposu, ale i francuskiego *ronda* z kulturą średniowiecza; dlaczego przez kilka wieków sonet był formą (no właśnie – tylko rygorystyczną formą wersyfikacyjną czy już gatunkiem?) tak chętnie uprawianą niegdyś przez mężczyzn-poetów, kto i dlaczego zajmuje się nim dziś; jak zmienia się zależność między rozwojem powieści a sposobem myślenia człowieka o rzeczywistości i szansach jej poznania; jak wpłynął w XIX wieku paryski *teatr bulwarowy* na budowę i tematykę sztuk; skąd zainteresowanie reportażem w wieku XX; jakie były wpływy *orientalizmu* na uprawiane w Polsce gatunki; jakie wzorce genologiczne „uruchomił" w naszym kraju stan wojenny; co sprawia, że współczesny Teatr Gardzienice nazywa swoje przedstawienia „esejami teatralnymi"; czym się różni *powieść radiowa* od słuchowiska, a dramat od scenariusza filmowego; dlaczego poeci od lat 90. XX wieku tak chętnie sięgają po różne zapomniane staropolskie gatunki (takie np. jak *waleta* – elegia pożegnalna[72]); co mówią o współczesnym rozumieniu literatury *mikroblogi* i *multiwiersze*[73] itp., itd.



Genologia przechodzi dziś okres trudny wobec masowości różnych tekstowych zjawisk, którym próbuje sprostać, a także wobec radykalnego odchodzenia od wszelkiego normatywizmu. Oczywiście, tak jak nie posługujemy się na co dzień gramatyką, ale żywym językiem, tak i czytamy konkretne dzieła, a nie abstrakcyjne gatunki – jednak świadomość konwencji i bycia wciąganym w różnego rodzaju gry tekstowe, umiejętność odnajdywania gatunkowych

[71] Zob. S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i interpretacje*. W: *Polska genologia literacka*, dz. cyt., s. 303.

[72] Zob. pkt 2 *Podpowiedzi bibliograficznej.*

[73] Zob. *Słownik nowych gatunków* – pkt 5 *Podpowiedzi bibliograficznej.*

nawiązań, żartów oraz aluzji stanowi podstawę czytelniczych i filologicznych kompetencji.

Aktualne „rodzaje" oraz „gatunki" literackie i tak zostaną nazwane dopiero kiedyś, przez przyszłych badaczy literatury, którym dystans pozwoli widzieć w naszym zbiorze barwnych plam, wśród których się poruszamy, nieznane nam jeszcze całościowe kształty lub wzory. Jak pisał w roku 1856 Cyprian Norwid w *Czarnych kwiatach*: „*Są bowiem powieści i romanse, i dramy, i tragedie w świecie niepisanym i nieliterackim, o których się naszym literatom ani śniło, ale – te określać – czy warto?... już?...*"[74].

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Spróbuj scharakteryzować znane Ci gatunki literackie, wzorując się na tym, jak to zostało zrobione w odniesieniu do gatunków nieliterackich w książce: *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, praca zbior., red. E. Bańkowska i A. Mikołajczuk, Warszawa 2003.
2. Zbierz po 3 przykłady współczesnych utworów lirycznych 5 różnych autorów, które mają w tytułach nazwę tradycyjnego gatunku (np. hymn, tren, oda, pieśń, elegia), i zastanów się nad celem sygnalizowania tej nazwy przed dziełem. Swoje uwagi skonfrontuj potem z artykułem Piotra Łuszczykiewicza pt. *Stare gatunki nowych erotyków* zawartym w tomie zbiorowym: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009.
3. Napisz o swoim wczorajszym dniu, czyniąc z tego a) opowiadanie, b) minidramat; c) utwór liryczny. Jak zmieniło się Twoje widzenie opisywanych zdarzeń i siebie? A teraz wymyśl całkowicie nowy gatunek: formę, styl, kompozycję, który mógłby służyć specjalnie do takiego celu. Napisz przykładowy utwór, nadaj gatunkowi swoją nazwę.

Podpowiedź bibliograficzna:

1. *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska i R. Cudak, Warszawa 2007.
2. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tyniecka, Kraków 2006.
3. Marek Bernacki, Marta Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, wstęp S. Jaworski, Bielsko-Biała 2002.
4. Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Andrzej Kaliszewski, Wojciech Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język*, Warszawa 2006.
5. Paulina Potrykus-Woźniak, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa 2010.

[74] C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 4, wyb. i oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 47.

6. Narracja jako wiedza

Ważne pojęcia: **narracja auktorialna · narracja personalna · dystans narracyjny · mowa zależna · mowa pozornie zależna**

Można powiedzieć, w dużym uproszczeniu, że wszystko, co wiemy o świecie, wiemy albo z jakiejś narracji, albo przynajmniej weryfikujemy to poprzez narrację. Fizycznym bodźcom, doznaniom, percepcji towarzyszy bowiem od najwcześniejszych naszych lat język, a co się z tym dalej wiąże – opowieść. Narracja, jak to trafnie ujmuje tytuł poświęconej jej książki, to „sposób rozumienia świata”[75]. A jeden z częściej powtarzanych cytatów wśród „narratywistów” czy „narratologów”[76] brzmi:

> „Przecież zarówno nasze sny, jak i marzenia na jawie są narracjami; pamiętamy, przewidujemy, spodziewamy się, rozpaczamy, wierzymy, wątpimy, planujemy, i zmieniamy plany, krytykujemy, konstruujemy, plotkujemy, uczymy się, nienawidzimy i kochamy na sposób narracyjny. W istocie, aby żyć, tworzymy opowieści o sobie i innych, o zarówno naszej osobistej, jak i społecznej przeszłości i przyszłości”[77].

Współczesny rozwój oraz zakres badań nad narracją świadczą o zainteresowaniu człowiekiem jako istotą przetwarzającą swoje doświadczenie w opowieść, budującą związki i zależności między zdarzeniami. Mówi się o narracji naukowej, narracji historycznej, krytycznoliterackiej, o języku polityków jako narracji – stopniowo utożsamiając z nią każdą opowieść czy sposób przedsta-

---

[75] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, dz. cyt.

[76] Termin „narratologia” wprowadził Tzvetan Todorov w 1969 roku – i odniósł go przede wszystkim do literatury (nawiązując także do baśni, mitów i filmów); interesowała go struktura narracji, sposób, w jaki generowana jest fabuła. Mianem „narratologii” posługiwali się potem także inni badacze zajmujący się narracją literacką. „Narratywizmem” natomiast określa się w naukach humanistycznych kierunek szeroko zakrojonych badań nad narracją rozumianą jako rodzaj opowieści o świecie i zarazem interpretacji świata przy użyciu rozmaitych kodów kultury (w tym sensie narracjami są m.in. historiografia, filozofia, społeczne koncepcje człowieka, prywatne i narodowe mity, koncepcje polityczne i pedagogiczne, filmy, a nawet obrazy czy fotografie, literatura zaś to tylko jedna z wielu narracyjnych form ludzkiej ekspresji). Obecnie w literaturoznawstwie stosuje się równorzędnie terminy „wiedza o narracji”, „narratologia” i „teoria narracji”.

[77] B. Hardy, *Towards a Poetics of Fiction*. Cyt. za: K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2006, s. 8.

wiania czegoś. Analizowanie zjawiska narracji jako językowego pośrednictwa w opisywaniu świata uświadomiło filozofom, socjologom, antropologom kultury, historykom i historykom idei, w jak dużym stopniu mówienie/pisanie jest posługiwaniem się myślową konstrukcją, twórczym aktem, w czasie którego dochodzi do selekcji i interpretacji faktów. A w związku z tym, że język nie jest obojętnym narzędziem, że – jak każde medium – sam jest przekazem[78]. Psychologom zaś narratologia dała do ręki narzędzie lepszego poznania człowieka – skoro w swoich wypowiedziach konstruujemy jakąś prawdę o sobie, to analiza przyjętych ról i punktów widzenia, języka opowieści, stopnia ważności, jaki przysługuje poszczególnym scenom i motywom, może dawać ciekawe efekty poznawcze. Zadanie zmiany perspektywy w autobiograficznej opowieści (np. z męskiej na żeńską, z dorosłej na dziecięcą – i odwrotnie) daje także skutki terapeutyczne[79]. Zostawmy jednak rzeczywistość, a zajmijmy się utworami literackimi.

Zanim bliżej przyjrzymy się odmianom narracji, zerknijmy do rozdziału pt. *Co to znaczy „być tekstem"?* – by przypomnieć sobie, co to jest tekst i jakim skomplikowanym tworem jest język. Wróćmy teraz do narracji. Ona również jest tekstem, czyli zespołem znaków, sama jest makroznakiem. Ma także, jak każdy znak, plan wyrażania (jest wszak rozbudowaną wypowiedzią) i plan treści (gdyż jest zarazem „medium", za pomocą którego poznajemy opowiadaną historię, fabułę). Wszelkie zaburzenia ciągłości, logicznego następstwa, gramatycznej czy tematycznej spójności tekstu wpływają bezpośrednio na kształtowanie się przedstawionego świata, a przez to – na rozumienie praw nim rządzących, relacji między postaciami, zdarzeniami i przedmiotami.

To dlatego **streszczenia „zabijają" narrację – nie tylko sprowadzają bowiem rozbudowaną fabułę do uproszczonego zarysu, czyli do *schematu fabularnego* (prostych następstw i implikacji, zależności między zdarzeniami), ale niszczą jej unikalny, tekstowy wymiar**. Nie istnieje świat przedstawiony „instant" – sproszkowany i łatwo rozpuszczalny w dowolnym słowie; rzeczywistość przedstawiona w literaturze istnieje jedynie poprzez ten a nie inny tekst. W przeciwieństwie do rzeczywistości nas otaczającej i relacji, które w ramach niej funkcjonują, nie mamy możliwości zweryfikowania świata literackiej fikcji – nie ma stanu uprzedniego, nieopowiedzianego, nie można odwołać się do opinii świadków. Zamiana jednych słów na drugie zmienia materię i charakter fikcyjnego świata.

***Narracja literacka* jest więc sposobem przekazywania nam jedynej wiedzy, jaką możemy uzyskać na temat oryginalnego, przedstawionego w danym tekście epickim, świata. Co więcej: narracja sama jest tą wiedzą**. Przy-

[78] M. McLuhan, *Przekaźnik jest przekazem. Przekaźniki „zimne" i „gorące"*, w: tegoż, *Wybór pism*, przeł. K.T. Toeplitz, Warszawa 1975.

[79] Zob. np. prace: *Polifonia osobowości. Aktualne problemy psychologii narracji*, red. E. Chmielnicka-Kuter, M. Puchalska-Wasyl, Lublin 2005.

pomina nam o tym także łaciński źródłosłów tego pojęcia: czasownik *narrare*, czyli „opowiadać", ma wspólne korzenie z *gnoscere* – „wiedzieć". **Przedmiotem narracji jest *fabuła*, czyli ogół wątków i motywów składających się na świat przedstawiony**. (Więcej o budowie fabuły – w rozdziale poświęconym kompozycji). Zarówno więc wiedza o świecie przedstawionym, jak i jej – często współcześnie podkreślany – brak, a za tym idąca niepewność, niemożliwość scalenia informacji i zdarzeń, są budowane lub sugerowane przez relację narratora.

***Narrator* jest wewnątrz utworu dysponentem wiedzy na temat świata przedstawionego i reguł jej ujawniania**. Może być wszechwiedzący, a więc znać nie tylko przeszłość, ale i przyszłość bohaterów, a także wnikać w myśli postaci, przekazywać je (co jest już wyraźnym znakiem „ponadludzkich" właściwości takiego narratora; zwykle jednak „nadwiedza" narratora oznacza po prostu wiedzę przekraczającą znacznie to, co wiedzą bohaterowie). Wszechwiedzy często towarzyszy również, choć są to odrębne cechy, wszechobecność – czyli możliwość równoczesnego relacjonowania zdarzeń rozgrywających się w różnych miejscach, a nawet czasoprzestrzeniach. To oczywiście dwie maksymalne możliwości – wiedza narratora nawet w obrębie jednego dzieła może być bardzo zróżnicowana (podobnie jak możliwość równoczesnej „obecności" w kilku miejscach akcji), a co dopiero w tysiącach utworów. Każdy przypadek wymaga odrębnego traktowania.

Narrator może także ujawniać swą postawę, emocje, indywidualność na przykład w komentarzach czy ironicznym obrazowaniu, a może poprzestawać na samej relacji i być tylko „neutralnym" świadkiem czy obserwatorem. Oczywiście ta „neutralność" jest jedynie pochodną rzeczowego stylu oraz informacyjnej strategii – wszystko, co opowiedziane, ukazane jest już przecież z jakiejś perspektywy.

Bywa też, że narrator celowo wstrzymuje się na pewien czas z podawaniem jakichś istotnych informacji, np. dotyczących imion czy wzajemnych relacji między bohaterami, a poprzestaje jedynie na domysłach, opowiada jakby wyłącznie o tym, co można by w danej sytuacji „zobaczyć" czy „usłyszeć". Taki narrator z wiedzą pozornie ograniczoną[80] sugeruje w ten sposób, iż zakres jego wiedzy równy jest temu, jaki ma zapoznający się dopiero ze światem przedstawionym odbiorca. Często zabieg ten stosowany jest właśnie na początku utworu, by zmniejszyć dystans między opowiadającym i czytelnikiem – tak dzieje się na przykład w *Kobiecie trzydziestoletniej* Balzaka czy w *Obozie Wszystkich Świętych* Tadeusza Nowakowskiego.

Narrator również może patrzeć na świat okiem jednego lub, przemiennie, kilku bohaterów, przyjmując ich perspektywę, ocenę sytuacji czy emocjonalny stosunek do innych osób, ale nie rezygnując przy tym z bycia „nad-

[80] Zob. H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, dz. cyt., rozdz. IV.

rzędnym głosem". Przytoczmy tutaj charakterystyczny fragment z *Romansu Teresy Hennert* Zofii Nałkowskiej:

> „Był to dla syna najbardziej nienawistny człowiek na świecie. Nawet fizycznie nie znosił jego postaci, nie mógł patrzeć na niego bez obrzydzenia. Stary Omski był nienormalnie niski, miał dużą głowę, twarz o tłustych, pijackich rysach (...). Matka miała jakieś lepsze wspomnienia z przeszłości. W częstych scenach, wszczynanych po pijanemu, ojciec wymawiał jej to właśnie".

Jak widać, narrator przedstawia starego Omskiego w taki sposób, jakby patrzył na niego oczami syna – podziela jego niechęć, wręcz odrazę. Także w używanych potem określeniach: „matka", „ojciec" odbija się konkretna, osobowa perspektywa. W takich przypadkach możemy mówić o ***fokalizacji*** [z ang. *focus* = soczewka, ale także centrum, skupienie], czyli chwilowym ogniskowaniu[81], skupianiu uwagi przez daną postać, „poprzez którą" czytelnik poznaje świat.

Rzecz jasna, przyjmowanie jakiejś (mentalnej bądź postrzeżeniowej) perspektywy nie jest związane wyłącznie z osobami czy nawet zwierzętami. Literatura współczesna pokazuje dziesiątki zaskakujących perspektyw, by wspomnieć tutaj tylko o kilku rozwiązaniach – żaluzji (*Żaluzja* Allaina Robbe-Grilleta), obrazie wiszącym na ścianie (*Rien ne va plus* Andrzeja Barta, obraz ten jest obdarzony świadomością urodzonego przed wiekami włoskiego księcia), plemniku (*Zagubiony w labiryncie śmiechu* Johna Bartha), a nawet oku marynowanego śledzia (we fragmencie *Zagłady* Piotra Szewca) oraz autorze śledzącym poczynania... czytelnika (*Jeśli zimową porą podróżny* Italo Calvino).

Rozwinięciem fokalizacji jako strategii narracyjnej jest *technika punktów widzenia*. Polega ona na prezentowaniu wielu perspektyw, prowadzeniu narracji w taki sposób, by uwzględnić sposób myślenia i postrzegania wielu postaci. Albo ich perspektywa włączana jest w nadrzędną narrację autorską, albo prezentowana całkiem osobno w oddzielnych cząstkach utworu.

> Pierwszą możliwość pokazują prekursorskie dla techniki punktów widzenia dziewiętnastowieczne utwory – np. *Pani Bovary* Gustawa Flauberta i *Portret damy* Henry'ego Jamesa oraz *Lord Jim* Josepha Conrada. Można ją również zobaczyć w bardzo wielu dwudziestowiecznych dziełach, w tym m.in. w zniuansowanych percepcyjnie powieściach, takich jak np. *Do latarni morskiej* Virginii Woolf czy w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej oraz *Niecierpliwych* Zofii Nałkowskiej. Druga możliwość zrealizowana jest perfekcyjnie w *Kiedy umieram* Williama Faulknera, gdzie jedna sytuacja przedstawiana jest w każdym z fragmentów utworu przez innego członka rodziny; za każdym razem zmieniają się: podmiot, ocena sytuacji, perspektywa postrzegania, mentalność i język.

[81] Zob. A. Łebkowska, *Pojęcie focus w narratologii – problemy i inspiracje*. W: *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004.

Typy narracji

Niezależnie od zakresu wiedzy, stopnia wejścia w czyjąś perspektywę, a także używania bądź nie komentarza, **możemy podzielić narrację na odmianę, w której narrator nie należy do świata przedstawionego, nie jest też fikcyjną postacią, pozostaje tylko „głosem" relacjonującym zdarzenia, oraz na wariant, w którym narrator jest bohaterem**, choć oczywiście zakres możliwości percepcyjnych narratora-bohatera jest siłą rzeczy bardziej ograniczony (zwykle wie on tyle o świecie przedstawionym, ile może wiedzieć bohater).

W tym pierwszym przypadku mamy do czynienia z ***narracją autorską* – co nie oznacza prowadzenia relacji przez autora, lecz tylko możliwość (choć nie konieczność!) posiadania pełnej, jakby autorskiej wiedzy o świecie przedstawionym. Narrator przecież, jak każdy literacki podmiot, z definicji nie jest autorem**. Autorzy umierają, narratorzy jedynie kończą opowieść – przejście wzrokiem do początku utworu znowu ją otwiera. Zresztą tzw. *narrator autorski* (zwany także inaczej *auktorialnym* bądź auktoralnym, od łac. *auctor* = autor) może wręcz ostentacyjnie się od autora różnić – np. historyczną epoką (jak w *Tylko Beatrycze* Teodora Parnickiego czy *Boskim Juliuszu* Juliusza Bocheńskiego), poziomem wykształcenia i używanym językiem (np. niejednokrotnie narrator *Soli ziemi* Józefa Wittlina przybiera w powieści sposób mówienia i oceny sytuacji swego bohatera, prostego chłopa), płcią (np. gdy narrator w komentarzach używa form gramatycznych innych, niżby na to wskazywała płeć autora), poglądami albo perspektywą.

W szkolnych opracowaniach mówi się w przypadku narracji autorskiej o narracji trzecioosobowej, co jest wyrażeniem dość niefortunnym, bo mocno zawężającym obraz. Narracja ta może posługiwać się różnymi formami gramatycznymi, czasownikami zarówno w 2. osobie liczby pojedynczej (*Człowiek, który śpi* Georges'a Pereca, jak i we wszystkich osobach liczby mnogiej. Może nawet w jednym utworze płynnie przechodzić od 1. osoby liczby pojedynczej do liczby mnogiej we wszystkich osobach, jak np. w *Braciach Karamazow* Fiodora Dostojewskiego. Tak bywa, choć rzeczywiście w narracji autorskiej przeważają utwory, w których po prostu mówi się o bohaterach „on/ona/ono" czy „oni/one", a narrator pozostaje tylko „medium" opowiadającym historię. Podobnie jest z czasem przeszłym i trybem oznajmującym – formy te przeważają w narracji autorskiej, ale pojawiają się też liczne odstępstwa (np. część narracji w *Rzeczach* Georges'a Pereca prowadzona jest w trybie przypuszczającym, część w czasie przyszłym).

Zatem fakt, że **w *narracji autorskiej* narrator nie należy do świata przedstawionego i nie został bohaterem**, jest znacznie bardziej istotny niż użyte formy gramatyczne – bo ta odrębność wyznacza zakres jego wiedzy, buduje dystans, daje inny ogląd. Nawet wtedy, gdy narrator sugeruje, że zna dobrze opisywany świat, np. jako baczny obserwator opowiadanych zdarzeń, lub gdy

posługuje się czyjąś konkretną perspektywą albo wręcz jawi się w utworze jako „głos" mówiący „ja", i ma nadrzędną wobec przedstawionego świata wiedzę – jeśli nie został jakoś bliżej określony jako postać fikcyjna, to jest mimo wszystko narratorem autorskim.

Uproszczeniem jest również, analogicznie, mówienie o narracji pierwszoosobowej, zamiast – bardziej adekwatnie – o *narracji personalnej* [z łac. *persona* = osoba]. Chodzi bowiem o to, że ***narracja personalna* to relacja prowadzona przez samego bohatera, a więc kogoś, kto należy do świata przedstawionego, jest fikcyjną postacią** (może być także „osobą autora" w powieści autobiograficznej – każdy, kto jako bohater ukazuje świat przedstawiony, opowiada o nim i równocześnie znajduje się wewnątrz tego świata, jest narratorem-bohaterem). Zwykle zresztą tam, gdzie przedmiotem opowieści nie są wyłącznie przeżycia narratora-bohatera, rzadko pojawia się zaimek „ja" oraz forma czasownika w 1. osobie liczby pojedynczej bądź mnogiej. Nie da się bowiem w tej formie opowiadać o kimkolwiek innym poza sobą samym czy własną grupą – ukazanie siebie w jakichś relacjach, podanie informacji o innych osobach czy przedmiotach oraz okolicznościach wymaga wszak użycia czasowników w 3. czy 2. osobie gramatycznej. W ogóle **przesądzanie o typie narracji na podstawie zdania czy wyrwanego z kontekstu fragmentu jest błędem – liczy się całość utworu, a zwłaszcza miejsce, rola narratora, a także jego zakres wiedzy w stosunku do innych postaci i świata przedstawionego w całej opowieści**.

Bywa przecież i tak, jak w *Lalce* Bolesława Prusa, że cytowany dziennik, prowadzony przez postać (Rzeckiego), powoduje chwilowo zmianę wewnątrz głównej, autorskiej narracji – na narrację personalną. Z kolei w *Blaszanym bębenku* Güntera Grassa czy *Dziewczynce w czerwonym płaszczyku* Romy Ligockiej narrator ciągle zmienia formy gramatyczne – używając raz 1., raz 3. osoby gramatycznej w odniesieniu do siebie samego – ale nie przestaje to być narracja personalna, bo taka jest całościowa perspektywa narratorów-bohaterów. Natomiast w *Trybach* Magdaleny Tulli narrator w swoim własnym imieniu opowiada o ciężkiej doli narratora, posługując się co prawda 3. osobą liczby pojedynczej, ale na oznaczenie osoby własnej, czyli 'pierwszej'. Również w *Kompleksie polskim* Tadeusz Konwicki stosuje 1., 2. i 3. osobę w odniesieniu do tego samego narratora-bohatera. Takie przypadki „niekonsekwencji" (ale kto powiedział, że literatura jest lub ma być konsekwentna? – nie jest to wszak wywód naukowy, lecz kreacja semantyczna) – można by mnożyć, gdyż istotna jest funkcja użytych form gramatycznych. Zmiany tych form wewnątrz jednego utworu uświadamiają jeszcze jedną rzecz, a mianowicie, że **opowiadanie jest czynnością, podczas której nie tylko ulega jakiemuś rozpoznaniu opowiadany świat, lecz także sam mówiący podmiot** (co najdosłowniej zarejestrował Stanisław Lem w *Masce*, zaczynając utwór od nieistniejącej w języku polskim formy gramatycznej – czasownika w czasie przeszłym i w 1. osobie rodzaju nijakiego – „ale to chybam ja się przesuwało").

W obu odmianach narracji, autorskiej i personalnej, jest możliwe duże zróżnicowanie zakresu wiedzy narratora. Jednak w narracji personalnej, mimo pewnych wyjątków, zwykle możliwości opisywania, komentowania bądź informowania ograniczone są po prostu do tego, co może znać czy „widzieć" bohater – albo w danym momencie w teraźniejszości (w *narracji diariuszowej*, czyli w prowadzonych na bieżąco dziennikach lub w rejestracji aktualnych zdarzeń), albo w przeszłości (w *narracji pamiętnikarskiej*, prowadzonej z czasowego dystansu). Rzecz jasna, i ten dwoisty podział nie pokazuje wszystkich realnie już istniejących możliwości – np. trzymająca w napięciu konstrukcja *Przemian czasu* Michela Butora opiera się na równoczesnym pisaniu dziennika i przedstawianiu bieżących zdarzeń oraz na opowiadaniu w nim historii, która zaczęła się rok wcześniej. W końcu oba te czasy „schodzą się" ze sobą, zanim to jednak nastąpi, wielokrotnie ulegają skrzyżowaniu, tak że dawna i obecna wiedza narratora-bohatera nawzajem się uzupełniają.

Narrator personalny może stosować również w swojej relacji różne formy monologu – np. *rozmowę z samym sobą* (czyli *solilokwium* – nadrzędna struktura utworu pt. *Fabula rasa* Edwarda Stachury), *monolog wypowiedziany* (*Jak być kochaną?* Kazimierza Brandysa) czy *strumień świadomości* (*Bramy raju* Jerzego Andrzejewskiego) – albo tylko fragmentarycznie posługiwać się różnymi typami monologu. ⇨ O odmianach monologu w rozdz. 7, s. 127.

Analiza narracji uwzględniać musi zatem wiele elementów – chodzi zwłaszcza o:

- całościową strategię informacyjną narratora (zakres wiedzy, sposób jej ujawniania, także ewentualnie zróżnicowanie zakresu wiedzy w utworze); umacnianie bądź podważanie wiarygodności relacji;
- stopień uwzględnienia rozmaitych punktów widzenia;
- statyczność bądź dynamiczność centrum czasoprzestrzennego, z którego dokonywana jest obserwacja;
- związek między narratorem a bohaterami i zdarzeniami, w tym między słowami i sądami narratora oraz poszczególnych postaci;
- istnienie lub brak komentarza; pośrednie formy sugestii, sposoby sterowania uwagą i opinią odbiorcy;
- sposób przedstawiania fabuły, w tym czasu i przestrzeni; wzmacnianie bądź wyciszanie napięcia;
- operowanie formami podawczymi.

To ostatnie zagadnienie, bezpośrednio wynikające z kompozycji danego utworu ⇨ rozdz. 7, wiąże się ze współwystępowaniem w narracji różnych form opowiadania i opisu, monologów i dialogów oraz komentarza, a także z rozmaitymi sposobami osiągania spójności tekstu.

W wielu współczesnych utworach narracyjnych tradycyjnie pojęta fabuła jest bowiem w zaniku. Przedmiotem narracji jest w nich nie tyle przebieg zdarzeń, tj. akcja i jej odgałęzienia, lecz stają się nim: układ i charakter motywów statycznych reprezentowanych w formie opisów, ciągi dygresji bądź

skojarzeń, gry słowne, zbiory sytuacji, rozważania (także na temat samego procesu tworzenia). Tak więc zamiast logiczno-czasowych powiązań, tworzących linearnie uporządkowaną całość, dominują wiązania quasi-muzyczne (nawroty, przetwarzania motywów), asocjacyjne i metaforyczne (eksploatujące pamięć, język, podświadomość, mit i sen jako źródła sekwencji obrazów) czy uzyskane na zasadzie kombinatoryki. Twórczość prozatorska Mirona Białoszewskiego, Leopolda Buczkowskiego, Witolda Wirpszy, Magdaleny Tulli czy Adama Wiedemanna dostarcza tu wielu przykładów. Utwory takie nazywane bywają niefabularnymi ⇨ uwagi ze s. 69 i 264.

Rozpad fabuły ogranicza nadrzędną rolę narratora, który przestaje być przewodnikiem, oprowadzającym po kolei po znanym sobie świecie, kimś kto po prostu relacjonuje znaną sobie historię. Uwaga skupiona jest na samym procesie mówienia i relacjach między pojęciami oraz scenami, czasem między fragmentami relacji różnych osób – a nie na połączeniach między zdarzeniami i wątkami. Jednak to także może właśnie rolę narratora, paradoksalnie, zwiększać, gdyż staje się on rejestratorem czy „kolekcjonerem" sytuacji, przelotnych stanów umysłu, obrazów i skojarzeń. Czasem też animatorem rozmaitych zjawisk mowy, które jakby „zdarzają się" same. Tak czy owak styl, wrażliwość, inteligencja, poczucie humoru, językowe umiejętności, zdolności percepcyjne narratora – podobnie jak podmiotu lirycznego w wierszach – są w utworach afabularnych czynnikiem organizującym i scalającym tekst.

Jak widać, bardzo wiele czynników składa się na efekt, jakim jest narracja w utworze. Często trudno ją jednoznacznie scharakteryzować. Oszacowanie właściwości narracji w konkretnym dziele ułatwić może posłużenie się kilkoma „skalami", które wyznaczane są przez skrajne „bieguny" (zaznaczone poniżej bardziej intensywnym drukiem). Każda narracja sytuuje się bliżej lub dalej tych ekstremów.

Skale narracji:

- Stopień autonomii wypowiedzi narratora

  ***dominacja mowy zależnej**, wyraźne graficzne i stylistyczne oddzielenie jej od dialogów bądź monologów bohaterów ↔ upodobnianie mowy narratora do mowy bohaterów (stylizacja) ↔ **łączenie mowy zależnej i niezależnej w formy pośrednie** (mowę pozorną: pozornie zależną i pozornie niezależną)*

- Stopień spójności relacji narratora

  ***ciągłość relacji**, brak dygresji ↔ relacja z wyraźnie wydzielonymi dygresjami czy komentarzami ↔ **dygresyjność, nieciągłość i fragmentaryczność** jako dominująca cecha narracji*

- Zakres wiedzy narratora

__wszechwiedza narratora__ (ew. połączona z wszechobecnością i komentarzem) ↔ wiedza ograniczona do tego, co mógłby wiedzieć postronny świadek ↔ wiedza taka, jaką ma bohater ↔ __wiedza mniejsza od tej, którą mógłby mieć bohater__

- Umiejscowienie narratora względem świata przedstawionego

konsekwentne __stosowanie „zewnętrznej" perspektywy, dystans__ ↔ czasowe przybieranie perspektywy głównego bohatera, osobowego „filtra" ↔ __technika punktów widzenia, zmienność fokalizacji lub wybór jednej osobowej perspektywy__

- Stopień indywidualizacji wypowiedzi narratora

__brak oznak osobowości narratora, narrator „cichy"__, pozostający jedynie „relatorem" ↔ sporadyczne sygnały emocji, wartościowania, światopoglądu ↔ __obecność wyrazistych cech osobowych narratora w stylu narracji, jawność przekonań i komentarza__

- Sposób kształtowania zawartości fabularnej

__narracja skupiona na zdarzeniach, liniowym i spójnym przebiegu akcji__ ↔ osłabione wiązania fabularne, podkreślanie epizodów i rozbudowywanie motywów statycznych ↔ narracja skoncentrowana na scenach i sytuacjach lub sądach, na pojęciowych bądź słownych zależnościach; spójność asocjacyjna bądź tematyczna tekstu ↔ __afabularność__

- Stopień rzeczowości/figuratywności języka

__styl rzeczowy, informacyjny narracji__, skupienie się na zależnościach między zdarzeniami i na właściwościach osób oraz przedmiotów, wyraźne zaznaczanie perspektywy ↔ plastyczne, zmetaforyzowane, zróżnicowane perspektywicznie i dynamiczne ukazywanie świata przedstawionego ↔ pokazywanie świata jako wiązki wrażeń, oparcie relacji na językowym współbrzmieniu, asocjacjach, metaforach, kontrastach, symbolice, zaskakujące zmiany perspektywy ↔ „__poetycki model prozy__"[82]

[82] Termin W. Boleckiego – w: tegoż, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996. Por. uwagi ze s. 173.

- Napięcie między mówionym i pisanym stylem tekstu narracji

narracja mówiona, nieoficjalna, spontaniczna ↔ narracja swobodna, korzystająca z różnych odmian polszczyzny, ale z przewagą języka ogólnego ↔ narracja prowadzona za pomocą języka ogólnego pisanego ↔ ***narracja pisana językiem wyszukanym, ozdobnym, oficjalnym.***

Zostańmy jeszcze na moment przy tym ostatnim rozróżnieniu. Narracja „mówiona" posługuje się językiem potocznym i zawiera zwroty do adresata, również charakterystyczne dla spontanicznej mowy powtórzenia, błędy i zawiłości składniowe czy „gesty foniczne" (wszelkiego rodzaju wykrzyknienia, partykuły i wyrażenia będące znakiem ekspresji, jak „hm", „uch", „ach", „ee...", „panie dzieju", „że tak powiem"). Typowe formy dla takiej narracji zawierają gawęda czy tzw. *skaz* [od ros. *skazat'* – powiedzieć, opowiedzieć; rosyjska nazwa folklorystycznego gatunku będącego skierowaną do słuchaczy, żywą opowieścią narratora-bajarza; termin oznaczający taki typ narracji], na przykład takie utwory, jak *Pamiątki Soplicy* Henryka Rzewuskiego, *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza czy *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego. Bliski języka mówionego, ale z nim nie tożsamy, jest styl używany w narracji, która jest prowadzona w dużej mierze w myślach postaci – jak w *technice strumienia świadomości*, gdzie brak gestów fonicznych i zwrotów do adresata, więcej natomiast jest form skrótowych wyrazów i zdań, sygnalizujących jedynie, w jaką stronę myśl podąża ⇨ s. 129.

Wymienione wyżej odmiany narracji tak naprawdę pokazują jedynie niewielką cząstkę zmieniających się z dekady na dekadę stylów i nurtów, o indywidualnych pisarskich rozwiązaniach nie wspominając.

Mowa zależna, niezależna i pozornie zależna

W obręb charakterystyki narracji wchodzi także sposób i zakres wprowadzania przytoczeń, cudzych głosów. Zależności między nadrzędnym głosem relacjonującego narratora a słowami bohaterów bywają wielorakie, a ich opis wymagałby dokładnego analizowania całych tekstów. Tu skupimy się tylko na rozpatrzeniu kilku podstawowych możliwości i ich wariantów.

Istnieją trzy sposoby, za pomocą których opowiadający może informować o tym, co inni mówią:

1. Może relacjonować sens cudzej wypowiedzi, np. w zdaniu:

Michał mówił, że bardzo go boli głowa;

2. Może ją wiernie cytować, zaznaczając wyraźnie granice obcej wypowiedzi w swoim dyskursie:

Michał powiedział: ***„Bardzo, tak bardzo boli mnie głowa!"***;

Inne zgodne z normą warianty graficzno-interpunkcyjne zapisywania m. niezależnej:

a) Michał powiedział:
– *Bardzo, tak bardzo boli mnie głowa!*

b) **– *Bardzo, tak bardzo boli mnie głowa!*** – powiedział Michał.

c) ***„Bardzo*** – powiedział Michał – ***tak bardzo boli mnie głowa!”.***

Takie wtręty narracyjne wewnątrz m. niezależnej nazywamy *inkwitem*.

3. Może również tak przekazywać w relacji czyjeś słowa, aby dało się usłyszeć emocje czy indywidualne stylistyczne właściwości mowy drugiej osoby:

Michał powiedział, że ***bardzo, tak bardzo boli go głowa*.**

W pierwszym przypadku osoba relacjonująca posługuje się *mową zależną* „Zależy” ona od niego jako narratora, czyli kogoś, kto relacjonuje, kto pośredniczy w przekazywaniu informacji. **Za pomocą *mowy zależnej* narrator streszcza czyjąś wypowiedź, przekazuje jej sens własnymi słowami**.

W drugim zdaniu narrator posługuje się po dwukropku autonomicznym **cytatem, a więc *mową niezależną*, czyli słowami bohatera. Jest ona niezależna od relacjonującego historię, stuprocentowo należy do mówiącej postaci.** Przytaczane słowa ujęte są zwykle w cudzysłów, a mogą być też jakoś inaczej wyróżnione graficznie, np. zapisane linijkę niżej i po pauzie, albo umieszczone w osobnym akapicie. Zatem przykład 2) składa się z mowy zależnej (zaznaczonej innym krojem pisma, do cudzysłowu) oraz mowy niezależnej (umieszczonej wewnątrz cudzysłowu).

W trzecim zaś zdaniu narrator posługuje się ***mową pozornie zależną*. Łączy ona w składniową całość relację narratora z wypowiedzią bohatera**. Mowa pozornie zależna zawiera wewnątrz zdania narratora niemal dosłowny zapis słów innej osoby – zarówno jeśli chodzi o szyk, jak i dobór wyrazów (a więc i wszelkie stylistyczne właściwości, związane z emocjami, zakresem wiedzy, wiekiem, przynależnością do grupy społecznej czy psychiką postaci). **W mowie pozornie zależnej występują wyraźne gramatyczne wskaźniki zależności słów postaci od relacji narratora**. Zdanie nadrzędne to rodzaj wprowadzenia, w którym narrator informuje o tym, że bohater mówi – użyty jest więc zwykle któryś z czasowników nazywających funkcję mówienia (tu: „Michał **powiedział, że**”). Najczęściej też, choć niekoniecznie, pojawia się czas przeszły, sygnalizujący narracyjny dystans. Słowa postaci występują w zdaniu podrzędnym, wprowadzonym przez charakterystyczny spójnik (zwykle „że”, „iż”, „czy” itp.), w zdaniu tym nigdy nie pojawiają się czasowniki w gramatycznej 1. osobie, nie występuje też zaimek „ja” (w powyższym przykładzie: „że boli, tak bardzo boli **go** głowa”).

Gdybyśmy więc chcieli na przykład przekształcić następującą wypowiedź gwarową w *mowie niezależnej*: „Nie bydlem przeciech i swoje pomyślenie mam" (słowa Kuby skierowane do księdza w *Chłopach* Władysława Reymonta), to w *mowie pozornie zależnej* mogłaby ona brzmieć: 'Kuba powiedział, że nie bydlęciem jest przeciech i swoje pomyślenie ma'; a w *mowie zależnej* na przykład: 'Kuba powiedział, że nie jest bydlęciem i ma swój rozsądek'. Jak widać, właściwości stylistyczne gwary przenoszone są tylko przez mowę pozornie zależną (która imituje częściowo słowa bohatera), w zwykłej mowie zależnej ich nie ma (bo ta jest wypowiedzią relacjonującą), chyba że i narrator należy do danego środowiska – wtedy jednak także narratora od bohatera różniłaby perspektywa i forma gramatyczna. (Tu został zaprezentowany wariant hipotetyczny; w *Chłopach* akurat, jak wiadomo, narrator bywa i młodopolskim inteligentem-„obserwatorem", i używającym wiejskiej gwary bezpośrednim „świadkiem" zdarzeń).

Odmianą mowy pozornie zależnej, a może nawet bardziej jej skrajną wersją, **jest *mowa pozornie niezależna*, w której słowa postaci (zwykle w bezpośrednim kontekście słów narratora, a więc mowy zależnej) pojawiają się jako kryptocytat – bez cudzysłowu czy graficznego wyróżnienia, ale także bez stosowania czasowników i zaimków, które sugerowałyby gramatyczną 1. osobę**. Składnia i styl wypowiedzi oraz prezentowany w niej sposób widzenia wyraźnie reprezentują konkretną postać – przekazywane słowa nie są jednak, formalnie rzecz biorąc, cytatami.

Jak to możliwe? Znów wróćmy do naszych przykładów. Jeśli napiszemy: 'Michał jęczał z bólu. **Bardzo, tak bardzo boli go głowa!**', to w zdaniu drugim otrzymamy wypowiedź, która nie będzie ani czystą relacją, ani cytatem. Od mowy zależnej różni ją emocjonalne powtórzenie wraz z podkreśleniem stanu za pomocą partykuły „tak", od niezależnej – zaimek (w zwykłej mowie niezależnej zdanie to byłoby umieszczone w cudzysłowie lub oddzielone graficznie, a brzmiałoby: „Bardzo, tak bardzo boli mnie głowa!"). Podobnie będzie nawet wtedy, gdy na pozór zdanie bohatera włączy się do relacji: 'Michał jęczał z bólu: bardzo, tak bardzo boli go głowa!' lub 'Michał jęczał z bólu – bardzo, tak bardzo boli go głowa!'. Za każdym razem brak jest składniowych wskaźników zależności, pozostaje tylko zmieniony zaimek („go") jako sygnał podporządkowania. Jak widać, ***mowa pozornie niezależna* w jeszcze większym stopniu niż mowa pozornie zależna zaciera granicę między narracją a myślami, słowami postaci, gdyż narrator nie tylko nie wyodrębnia w tradycyjny sposób wypowiedzi postaci, ale czyni wszystko, by wypowiedź ta – mimo umieszczenia wewnątrz czy w otoczeniu mowy zależnej – brzmiała jak najbardziej wiarygodnie, jakby była całkiem autonomiczna**.

Mową zależną, pozornie zależną i pozornie niezależną posługujemy się spontanicznie wszyscy na co dzień, nie zdając sobie z reguły sprawy z tego, że w trakcie relacjonowania czyjejś wypowiedzi dokonujemy interpretacji, a czasem – manipulacji. W mo-

wie zależnej interpretacja dokonywana jest poprzez samo nazywanie czyichś stanów, używanie przy streszczeniu własnych słów i ocen, całość podlega temu, kto dokonuje relacji. W mowie pozornej zaś sytuacja dodatkowo się komplikuje – z jednej strony sugeruje ona bezpośredniość w przekazywaniu czyichś słów, a jednocześnie, z drugiej, odbiorca skazany jest jedynie na domniemanie, wobec braku stuprocentowej pewności co do tego, do kogo należą które słowa. Brak nadrzędnego narracyjnego wprowadzenia, objaśniającego kontekstu, dodatkowo tę niepewność wzmacnia. W mowie zależnej cała odpowiedzialność za użyte słowa spoczywa na narratorze, natomiast mowa pozorna tę odpowiedzialność rozmywa – dlatego w tekstach o charakterze informacyjnym (zarówno dziennikarskich, jak i naukowych) nie powinno się mowy pozornej używać wcale, a jedynie rzetelnie streszczać (z podaniem źródła!) czyjeś poglądy (czyli używać m. zależnej) bądź też dokumentować i uwiarygodniać swoją relację cytatami (m. niezależną). Mowa niezależna (odrębny cytat) jest najbardziej rzetelnym, bo jawnym i precyzyjnym, sposobem przekazywania czyichś słów – wyraźnie jest oddzielona od mowy zależnej, czyli wypowiedzi relacjonującego podmiotu.

W tekstach o charakterze publicystycznym (jak eseje, reportaże), politycznym (teksty propagandowe, przemówienia, komentarze polityczne) czy osobistym (listy, blogi) mowa pozorna jest natomiast zjawiskiem naturalnym, bez którego wypowiedzi te byłyby dużo mniej barwne, nie byłyby tak stylistycznie i emocjonalnie urozmaicone – co oczywiście nie zmniejsza płynącego stąd potencjalnego zagrożenia nieporozumieniem, przekłamaniem czy nadinterpretacją.

Literatura wykorzystuje wszystkie wyżej wymienione formy do budowania rozmaitych relacji między słowem narratora a słowem bohaterów, czasem między podmiotem lirycznym a bohaterem lirycznym albo pomiędzy słowami bohaterów w dramacie czy epice (gdy jedna z postaci streszcza drugiej przebieg jakiejś rozmowy; zwykłe dialogi składają się z mowy niezależnej). Dzięki temu można uzyskać wrażenie bezpośredniości i naturalności wypowiedzi, także wielogłosowości, bez rezygnowania z dominacji relacjonującego podmiotu.

Mowa pozorna może także służyć częściowemu uwiarygodnieniu narratora jako tego, kto przekazuje czyjeś słowa. Posługiwanie się czyimś stylem daje bowiem wrażenie relacjonowania wypowiedzi usłyszanej bezpośrednio przez narratora-uczestnika czy naocznego świadka wydarzeń. Dzięki mniej lub bardziej streszczonej i podporządkowanej formie istnieje poza tym w mowie pozornej ciekawa możliwość „stopniowania" obecności słów bohatera w narracji (najczęściej jest to przejście od mowy zależnej do pozornie zależnej, a następnie pozornie niezależnej) – aż do zatarcia granicy między perspektywą, formą i treścią wypowiedzi postaci oraz perspektywą i językiem narratora.

Przykłady literackie:

1. ***Mowa niezależna*** w obrębie narracji (druk wytłuszczony – m. niezależna, słowa „rzekł Wicio" – m. zależna):

– Pan widzę student.
– Nie, jeszcze nie – rzekł Wicio.

(Tadeusz Konwicki *Kronika wypadków miłosnych*)

2. ***Mowa zależna*** (relacja narratora, opowiadanie):

Tymczasem zbliżał się okres remanentów i sytuacja stawała się poważna. Wtedy właśnie zgłosił się do nas staruszek, który w zamian za udostępnienie mu kupna czajniczka do herbaty podjął się sprzedać cały zapas półpancerzy. Propozycja została przyjęta.

(Sławomir Mrożek, *Półpancerze praktyczne*)

Komentarz: Cały przebieg rozmowy na temat oferty sprzedaży niechodliwego towaru w zamian za możliwość kupienia czajniczka został opowiedziany przez narratora jego własnym stylem.

3. ***Mowa pozornie zależna*** (narracja, w której znajduje się, nieco zmodyfikowany, bo podporządkowany gramatycznie, **niby-cytat** z wypowiedzi bohatera/bohaterów) – przykłady:

a) *Znalazł ją w stanie bardzo zbliżonym do zupełnego obłąkania; wydawała okrzyki, drżała, wołała, że Rogożyn ją zabije w nocy, zarżnie.*

(Fiodor Dostojewski *Idiota*, przeł. Jerzy Jędrzejewicz)

Komentarz: O tym, że jest to zdanie posługujące się mową pozornie zależną, a nie po prostu mową zależną, decyduje jedno zaledwie słowo – „zarżnie", które jest znakiem uczuć bohaterki, pokazuje jej przerażenie. Także stylistycznie przynależy do języka spontanicznego, kolokwialnego, a więc sugeruje, że właśnie tego wyrazu użyła Nastazja Filipowna. Na tej podstawie można by zrekonstruować domniemane słowa Nastazji jako okrzyk: „Rogożyn mnie zabije w nocy, zarżnie!". Narrator powieści Dostojewskiego co prawda posłużył się 3. osobą lp., ale pozostawił czytelny znak emocji postaci.

b) *Ona mówi, że ona po prostu taka już jest, że nie jest to z niczyjej strony narzucone, tylko przez nią wybrane. Że całe życie nosiła się ot tak, jak ja i ty, jak my wszyscy, lecz któregoś dnia powiedziała sobie, że chce być sobą i zachować swój niepowtarzalny styl.*

(Dorota Masłowska, *Wojna polsko-ruska*)

Komentarz: Wypowiedź bohaterki przekazana jest od początku w mowie pozornie zależnej. Z jednej strony widać charakterystyczne wskaźniki zależności („Ona mówi, że"), z drugiej – niemal przytoczone oryginalne słowa Andżeli. Zarówno stosowana przez bohaterkę składnia (szereg dopowiedzeń połączonych tym samym spójnikiem sugeruje spontaniczną wypowiedź), jak i manifestowana postawa znajdują dalej w zdaniu swe odbicie.

c) *Na co ja mu widokówkę, że dziękuję, pozdrawiam, z najlepszymi myślami, lecz odłóżmy to, kiedy będę wolniejszy.*

(Wiesław Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*)

Komentarz: To ciekawy przykład „autocytatu" – a więc sytuacji, gdy narrator-bohater pośrednio przytacza własne słowa (zawartość widokówki została jedynie zasygnalizowana poprzez podanie kluczowych zwrotów). Pierwszoosobową relację w mowie pozornie zależnej znaleźć można często w pamiętnikach, powieściach autobiograficznych czy utworach, w których pojawiają się także dłuższe wspomnieniowe monologi postaci. Daje to efekt odtwarzania żywej mowy, przydaje relacji autentyczności.

d) *Kiedy jeden z kadłubowców z SA zaczął krzyczeć, że wszystkie te nieszczęścia gospodarcze zawinione są przez jajogłowych, przez pieprzonych profesorków, doktorków i tak dalej, i że należałoby oczyścić wreszcie nasz kraj z tego elementu, no, wtedy nie wytrzymałem i huknąwszy kuflem w blat powiedziałem mu, że to, co głosi, to czystej wody gówniany leninizm, którego idee żyją niestety po dziś dzień, skoro chirurg nie może zarobić więcej od zwykłego blacharza, a nauczyciel od policjanta.*
[Paweł Huelle, *Pod dębami* [w:] *Pierwsza miłość i inne opowiadania*)

Komentarz: Dialog w mowie pozornie zależnej pozwala narratorowi-bohaterowi zachować swą dominującą funkcję opowiadającego, a jednocześnie pokazać, o czym i w jaki sposób mówiono, i jakie towarzyszyły temu emocje. W tym fragmencie również, jak w poprzednim, znajduje się „autocytat" narratora.

e) *On mówi, odpowiada jeden, że w naszym kraju nie może być miejsca dla obcych wpływów.(...) Mówi, że nikt nie będzie rządzić w naszym domu ani nic nam narzucać, i mówi – bądźcie sobie braćmi, bądźcie jednością.*
(Ryszard Kapuściński, *Szachinszach*)

Komentarz: Cytat zaczyna się od mowy pozornie zależnej, a w drugim z cytowanych zdań widoczne jest już właściwie przejście od mowy pozornie zależnej do pozornie niezależnej. Pauza oddziela od mowy pozornie zależnej domniemaną wypowiedź bohatera (tu: fragment telewizyjnego przemówienia Chomeiniego), co z jednej strony podkreśla jej stylistyczną odrębność i sugeruje autentyczność, z drugiej zaś zwraca uwagę na treść (tu: na charakterystyczną dla języka władzy retorykę). Całość jednak – ze względu na składniowe podporządkowanie – należy do mowy pozornie zależnej.

4. ***Mowa pozornie niezależna*** (odmiana mowy pozornie zależnej sugerująca, mimo wprowadzenia w formie mowy zależnej, autonomię wypowiedzi, bezpośredni przekaz myśli bądź słów postaci). Przypomnijmy, że o tym, iż ta „niezależność" jest pozorna, świadczą użyte formy gramatyczne, ujawniające narracyjny dystans, a często także właściwości stylistyczne – wyróżniające fragment, który zawiera słowa czy myśli postaci w mowie pozornie niezależnej, spomiędzy wcześniejszych i późniejszych zdań należących do narratora.

Przykłady:

a) *Uprosił wymianę ziemi na gotówkę:* ***TOŻ, GDY TYLKO MOŻNA, CHCE JAK NAJPRĘDZEJ POJECHAĆ DO UKOCHANEJ AMERYKI.***
(Anna Bojarska, *Śmierć Kościuszki* [w:] *Pięć śmierci*)

b) *Maria Hłasko zmarła 17 sierpnia 1987 roku. Miała osiemdziesiąt dziewięć lat. Telefonując w październiku, nie wiedziałam, że spóźniłam się co najmniej o kilka miesięcy.*
Zadzwoniłam pewnego wieczoru do drzwi przy ulicy Mickiewicza 17 m. 11. Teraz mieszkanie zajmuje młoda rodzina. O poprzedniej lokatorce wiedzą tyle, że była to starsza, chora pani. ***Utworów Marka Hłaski nie***

znają. Brakuje czasu na czytanie i nie zajmują się tym. Mają swoje problemy na głowie; taka drożyzna wokoło.

(Barbara Stanisławczyk, *Matka Hłaski*)

c) Zamiast całej chudoby miał psa. ***I to jakiego psa! Taki pies, to już nie pies, to anioł. Mleka co prawda nie dawał, ale za to dobry był pies, to znaczy zły.***

(Józef Wittlin, *Sól ziemi*)

Komentarz: We wszystkich powyższych przykładach w punkcie 4 mamy mowę pozornie niezależną, ale różnie wprowadzaną. Wszędzie jest ona przeze mnie zaznaczona pogrubioną czcionką – a dodatkowo kapitalikami tam, gdzie „słychać" wyraźnie głos postaci. Było to o tyle koniecznie, że nie zawsze sytuacja jest tak jasna, jak w pierwszym fragmencie (4a), gdzie dwukropek stanowi wyraźną granicę, od której zaczynają niemal dosłownie przekazane (lecz wciąż gramatycznie podległe zdaniu głównemu, na co wskazuje czasownik w 3. osobie lp.) słowa bohatera.

W dalszych fragmentach granica między słowami narratora i bohatera zostaje zatarta – wyróżnione tylko pogrubioną czcionką zdania (4b) „*Utworów Marka Hłaski nie znają*" oraz (4c) „*I to jakiego psa!*" mogą być zarówno stwierdzeniem narratora, jak i rezultatem przyjęcia perspektywy postaci.

Ustęp (4b) pokazuje, jak narracja w książce reportażowo-biograficznej może skutecznie niwelować dystans narratora i urozmaicać jego styl o wszystkie zasłyszane „głosy". Podobnie czyni Joanna Siedlecka w książce pt. *Mahatma Witkac* – tam także, choć właśnie nie bezpośrednio, można „usłyszeć" kolejnych rozmówców wspominających Stanisława Ignacego Witkiewicza.

We fragmencie (4c) po pierwszym zdaniu właściwie całkiem łączy się perspektywa narratora z perspektywą postaci. Stopień zindywidualizowania jednak wyraźnie się nasila, stąd podkreślenie kapitalikami zdania ostatniego. Nawiasem mówiąc, w całym utworze Wittlina jest sporo takich miejsc, w których intelektualny narrator „zbliża się" – za pomocą perspektywy opisu oraz języka (w tym także wiejskiej gwary czy nieporadnej składni) – do swojego bohatera, prostego Hucuła. To rodzaj „upodobnienia" stylistycznego, pokazującego dobrze funkcję narratora jako medium, które nie tylko z łatwością „przemieszcza się" w przedstawionym świecie, w czasie i przestrzeni, ale także między stylami oraz sposobami percepcji swoich bohaterów.

d) *Wysoki sądzie, cóż to był za koncert! Spełniali każde życzenie słuchaczy!* ***Pierwsza Brygada? Bardzo prosimy. Marsz, marsz Polonia? Ależ oczywiście! Polka Galopka? Jak najbardziej.***

(Paweł Huelle, *Pod dębami*)

Komentarz: Powyższy fragment ukazuje ***dialog w mowie pozornie niezależnej*** (zaznaczony dużymi literami) – zjawisko raczej rzadkie. Zapisana w ten sposób krótka wymiana słów między publicznością na koncercie a muzykami podkreśla skwapliwość, z jaką orkiestra reagowała na życzenia. Scena ta jednak jest cząstką nadrzędnej relacji narratora, który zeznaje w sądzie. Podkreślone tytuły utworów zostały w oryginale zapisane kursywą.

e) *Od niepamiętnych czasów zrodziła się w nim ta cała obecna udręka, narastała, wzbierała, a ostatnio dojrzała i skupiła się, przybierając kształty okropnego, dzikiego i urojonego pytania, które dręczyło mu serce*

i umysł, natrętnie żądając rozwiązania. Teraz list matki uderzył w niego jak piorun. ***Było jasne, że teraz należy nie utyskiwać, nie cierpieć biernie, nie rozmyślać nad bólem, że te pytania są nierozwiązalne, lecz koniecznie coś przedsięwziąć – i to zaraz, natychmiast. Za wszelką cenę trzeba coś zdecydować albo...***
– Albo wyrzec się życia całkowicie! – zawołał nagle (...)

(Fiodor Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski)

Komentarz: Tutaj opowieść prowadzona jest tak, że tylko interpretacja może rozstrzygnąć o tym, do kogo podkreślone przeze mnie słowa należą. Zwłaszcza że zaraz po nich następuje ewidentna mowa niezależna – poprzedzający ją fragment albo jest więc emocjonalnym i stylistycznym upodobnieniem do niej zdań relacjonującego podmiotu, albo próbą przekazania w mowie pozornie niezależnej myśli postaci. Tak bywa w utworach Dostojewskiego, gdy opowieść dotyczy gwałtownych i sprzecznych uczuć szarpiących postacią; granica między składnią, stylem oraz stopniem emocjonalności narracji i wypowiedzi bohaterów jest wielokrotnie zacierana.

Powyższy przykład ze *Zbrodni i kary* pochodzi z czasów, gdy mowa pozornie niezależna dopiero wchodziła do literatury. Kolejny, XX wiek, niesłychanie ją rozpowszechnił.

Mowa pozornie niezależna pojawia się nie tylko w utworach fikcyjnych, lecz także reportażowych. Bardzo często tym zabiegiem, i to właśnie wersji niejednoznacznej – gdy „narracja zaangażowana" łączy się z emocjami postaci – posługiwał się Ryszard Kapuściński w swoich książkach (zresztą traktując samego siebie i swoje słowa na równi z bohaterami, co widać w „autocytatach" wplatanych w relację). Z jednej strony w ten sposób podtrzymywał własną pozycję dominującego narratora i nie pozwalał na rozbicie toku opowieści przedłużającymi się osobnymi dialogami, z drugiej – oddawał nie tylko sens, ale i „barwę" stylistyczną słów napotkanych ludzi, dzięki czemu opowieść zyskiwała na wielostronności i dynamice (np. w *Imperium*). Swoisty paradoks mowy pozornie niezależnej w relacji reporterskiej polega jednak na tym, że dokładnie w tym samym momencie wiarygodność tekstu jest wzmacniana (bo wiemy, kto i co mówił, także w jaki sposób) i jednocześnie podważana (bo nie jest to zaznaczony cytat, a tekst nie jest przez bohaterów autoryzowany, trzeba się więc liczyć z ingerencją narratora, jego pamięcią, intencjami, „słuchem stylistycznym", stosunkiem do postaci, a wreszcie – z artystyczną inwencją).

Ogólnie mówiąc, użycie mowy pozornej wraz z rozwijającymi się intensywnie w XX wieku narracyjnymi *technikami*: *strumienia świadomości* oraz *punktów widzenia* ⇨ uwagi poświęcone narracji i kompozycji, s. 92 i 130 daje efekt wielogłosowości i zarazem stylistycznego zróżnicowania narracji, chętnie wykorzystywany przez wielu pisarzy.

Na przykład w nawiązującym i tematycznie, i stylistycznie do życia oraz twórczości Virginii Woolf utworze Michaela Cunninghama, pt. *Godziny*, narrator nie tylko zbliża się poprzez mowę pozorną do bohaterki, podchwytując jej sposób mówienia czy myśle-

nia, dzieje się także odwrotnie. Bohaterka, obserwując siebie, przejmuje rolę narratora. Relacja raz po raz płynnie przechodzi między ich świadomościami:

> *Virginia znowu się budzi. Znajduje się tutaj, w swojej sypialni, w willi Hogarth House. Pokój jest wypełniony światłem, przytłumionym, o stalowym odcieniu, rozlewającym się swą szarobiałą przejrzystością po narzucie łóżka. Światło pokrywa srebrzystą poświatą zielone ściany. Śnił jej się park i zdanie z nowej książki – jak ono brzmiało? Czy ktoś śpiewał? Nie, zdanie umknęło, lecz nie ma to aż takiego znaczenia, ponieważ nadal wyczuwa jego sens. Wie, że może wstać i zacząć pisać. Podnosi się z łóżka i idzie do łazienki. Leonard już nie śpi, może nawet zabrał się do pracy.*
>
> (Michael Cunningham, *Godziny*, przeł. M. Charkiewicz, B. Gontar)

Cytat ten przypomina sytuację, w której operator filmowy przekazałby kamerę postaci lub symulował jej sposób postrzegania świata. Co jest w wypadku tego utworu tym ciekawsze, że bohaterkami są tu trzy różne kobiece postacie żyjące w różnym czasie, których historie są równolegle prowadzone – za każdym razem zmienia się perspektywa – wszystko to stanowi również perfekcyjne wykorzystanie techniki pisarskiej samej Virginii Woolf.

Podział na mowę niezależną i zależną we współczesnej prozie ulega częstokroć celowemu zacieraniu. Im częściej narrator posługuje się różnymi punktami widzenia, im mocniej wchodzi w perspektywę bohatera, prezentując raz z zewnątrz, raz od wewnątrz to, co się z nim dzieje, nawet czasem dzieląc swój głos na kilka osób pełniących funkcje narratorów, tym większe jest prawdopodobieństwo przekroczenia „granic" między rodzajami mowy. Do tego dochodzą jeszcze trzy zjawiska sprzyjające ***polifoniczności***[83] (czyli właśnie wielogłosowości) tekstu, wszystkie zresztą doprowadzone już przez Jamesa Joyce'a w pierwszej połowie ubiegłego wieku do perfekcji. Chodzi mianowicie o rozmaitość intertekstualnych gier: cytatów, aluzji, parodii, pastiszów, stylizacji na różne odmiany języka ⇨ rozdz. 15; posługiwanie się składnią agramatyczną, uniemożliwiającą pełną identyfikację mówiącego podmiotu czy momentu zmiany perspektywy; operowanie jedynie częściową lub zmodyfikowaną interpunkcją i swobodnym podziałem na mniejsze lub większe niż akapit części, a czasem nawet zastosowanie ciągłego zapisu tekstu (w formie *potoku składniowego* ⇨ s. 252 i 293). Im więcej jest stylistycznych składników i im bardziej zatarte są wszelkie wewnątrztekstowe podziały, tym bogatsza, ale też trudniejsza w zrozumieniu staje się struktura językowa i osobowa dzieła.

Koniec końców możemy więc przyjąć, że niemal każda narracja jest „wielogłosowa", a uważna analiza języka i przyjętej w tekście perspektywy, z jakiej prowadzona jest opowieść, pozwala zorientować się w skali oraz, co dla interpretacji ważne, funkcji tego zjawiska.

[83] Termin Michaiła Bachtina – zob. tegoż, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.



Zagadnienia związane z narracją obejmują bardzo wiele istotnych kwestii. Narracja bowiem, to zarówno rytm zdań, jak i rytm myśli, sposób ukazania fabuły i jednocześnie zapis wyobrażeń, relacja z istnienia nieistniejącego świata. To także naprzemienne budowanie oraz wyciszanie napięcia, no i wreszcie ciągła gra z przewidywaniami, przyzwyczajeniami, a także inteligencją odbiorcy.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Przeczytaj autorską przedmowę i posłowie do *Trans-Atlantyku* Gombrowicza oraz *Lolity* Nabokowa. Dlaczego pisarze zdecydowali się „obudować" swoje utwory komentarzem?
2. Porównaj konstrukcję narracji w *Blaszanym bębenku* Grassa i *Dziewczynce w czerwonym płaszczyku* Ligockiej – zastanów się nad rolą gramatycznej dwuznaczności narracji personalnej w tych utworach.
3. Przeczytaj z Biblii fragment Ewangelii św. Jana, rozdział 19. Jakie znaczenie ma fakt wyraźnego rozgraniczenia mowy zależnej i niezależnej? Dla porównania zobacz analizę retoryczną wiersza C. Norwida *W Weronie* – w: Jakub Z. Lichański, *Retoryka. Historia – teoria – praktyka*, t. II, Warszawa 2007, s. 115 i nast. Zastanów się nad tym, co wnosi do interpretacji tego utworu fakt, że w wierszu pojawia się wyłącznie mowa zależna.

Podpowiedź bibliograficzna:

1. *Narrracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.
2. Kazimierz Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studium literaturoznawcze*, Kraków 2004.
3. Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
4. Zofia Mitosek, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003.
5. Bogdan Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

7. Tajniki kompozycji

Ważne pojęcia: **dominanta kompozycyjna · kompozycja otwarta/zamknięta · fabuła · kolaż tekstowy · formy podawcze**

Jak już była na początku mowa, **teksty literackie cechuje swoista „nadorganizacja" – to nie przypadkowe, spontanicznie tworzone na potrzeby danej sytuacji wypowiedzenia, lecz zamierzone i utrwalone całości**, będące rezultatem długiej i żmudnej pracy (czasem trwającej nawet wiele lat)[84]. Mają one swoją kompozycję, a więc właściwy im układ elementów, który sprawia, że czytając, rozpoznajemy zależności między poszczególnymi informacjami i zyskujemy wiedzę o danym utworze, jego świecie przedstawionym, bohaterach, fabule, specyfice dzieła. ***Kompozycja*** **bowiem to organizacja utworu jako znaczeniowej całości**.

Posługując się krawiecką metaforą, można powiedzieć, że autor jest zarówno twórcą samej językowej „tkaniny", jak i kroju, wykończenia oraz ściegów (choć oczywiście ani język, ani znaczenie do nikogo indywidualnie nie należą, a kompozycja elementów warunkowana jest przez wiele czynników, z tradycją literacką na czele). Jednak to czytelnik – otrzymując niejako dzieło, poprzez lekturę, do indywidualnego użytku – doświadcza na sobie wszelkich jawnych i ukrytych właściwości utworu, rozpoznaje jego składniki i ich funkcje, ustala dla siebie ich ważność i wartość.

Można więc stwierdzić, że każdy utwór, jako efekt artystycznej kreacji, powinien być pod względem kompozycji rozpatrywany osobno, z uwzględnieniem wszelkich występujących w tekście cząstek i ich wzajemnych związków. Tutaj jednakże poszukujemy tego, co wspólne, charakterystyczne dla wielu tekstów literackich.

---

[84] Choć oczywiście znajdzie się i od tej zasady sporo wyjątków. Należą do nich utwory improwizowane lub poddawane ciągłym przeróbkom bądź też powstające we współpracy z odbiorcą, w tym część twórczości elektronicznej, jak również niektóre formy tzw. *liberatury* [o utworach hipertekstowych i liberaturze ⇨ s. 71 i 252].

Czynniki składowe

Pod spodem znajduje się lista elementów i zjawisk oraz poziomów organizacji dzieła, którą dobrze jest w trakcie rozważań nad kompozycją konkretnego utworu wziąć pod uwagę:

1. Podziały makrotekstowe: wyznaczają je z zewnątrz takie duże jednostki, jak tomy, części, rozdziały[85]. Do rozważenia są ponadto: obecność i współzależność tytułu oraz podtytutułów, istnienie lub nie motta; ewentualnie – występowanie innych, mniejszych utworów wewnątrz danego dzieła; dodatkowe czynniki wyróżniające części (numeracja fragmentów, podziały barwne, typograficzne, zaznaczenie paragrafów itp.); w dramacie – podział na akty i sceny oraz tekst główny i tekst poboczny; w wierszu – układ stroficzny bądź stychiczny (tj. ciągły; ⇨ rozdz.11).

2. Budowa całości tekstu jako sposobu ukazywania świata przedstawionego – układ narracji, monologu lirycznego czy dialogów dramatycznych (i ich relacja do tekstu pobocznego); przebieg fabuły – kolejność występowania, sposób łączenia w ciągi i hierarchia poszczególnych motywów dynamicznych (zdarzeń) i statycznych, układ i sposób zawiązywania wątków (głównego oraz pobocznych); relacje czasoprzestrzenne; sposób wprowadzania i konstrukcja postaci. To właśnie te zagadnienia uznawane są najczęściej za kluczowe dla ustalenia, czym charakteryzuje się kompozycja danego utworu literackiego.

5. Podziały wewnątrztekstowe związane z przebiegiem wypowiedzi: kolejność, dominacja i/lub współwystępowanie rozmaitych form podawczych, tj. opowiadania, opisu, dialogu i monologu; podział na sceny, sytuacje czy obrazy oraz ich sekwencje.

6. Typ tekstowej spójności, zależność między budową zdań a powstawaniem kolejnych akapitów i całostek, struktura gramatyczno-znaczeniowa i stylistyczna tekstu (⇨ rozdz. 4).

7. Aspekt genologiczny – zależność od kompozycji gatunkowej (powielenie, odrzucenie lub przekształcenie gatunkowego wzorca albo realizacja kilku czy ustanowienie własnych zasad; ⇨ rozdz. 5).

8. Relacja między czynnikami 1–5 a tematem i problematyką utworu, także między tematem nadrzędnym i podtematami bądź tematami równoległymi.

9. Istnienie lub nie całościowej zasady organizującej tekst, tzw. *dominanty kompozycyjnej*, tj. elementu dzieła, który jest nadrzędny wobec pozostałych – może nią być zarówno konstrukcja mówiącego podmiotu albo wersyfikacja, jak i fabuła lub idea (zob. niżej).

Już samo wybranie przez autora prozy lub poezji oraz rodzaju literackiego i gatunku pociągało za sobą w minionych stuleciach oczywiste rozstrzygnię-

[85] O wadze, jaką autorzy przypisują do tych z pozoru drugorzędnych podziałów, można przeczytać m.in. w wywiadzie z Milanem Kunderą; tekst pod adresem: http://www.milankundera.webpark.pl/wywiady/rozmowa_o_sztuce_kompozycji.htm [dostęp: 6 maja 2010].

cia konstrukcyjne. Wiersz zbudowany był z wersów tworzonych na zasadzie ekwiwalencji (do XIX wieku w określonych typach wiersza występowały przewidywalne jednostki, dzięki którym kolejne wersy jakoś sobie odpowiadały – długością, rytmem, budową wersyfikacyjną itp.; ⇨ rozdz. 11). Poszczególne gatunki liryczne i ich odmiany także miały swoje przewidywalne reguły, np. pieśń zawierała zwrotki i powtórzenia, a sonet zbudowany był z 14 odpowiednio zrymowanych i ułożonych w zwrotki wersów o tematyce refleksyjno-opisowej; ⇨ s. 198. Prozę tworzyły zdania podlegające prawom składni i interpunkcji, a dawna powieść złożona była z części i akapitów, wewnątrz których dochodziło do zaprezentowania wielu mniej i bardziej ważnych zdarzeń, powiązanych ze sobą precyzyjnie, uzupełnianych opisami i dialogami – całość ukazywała życie grupy bohaterów i dawała wrażenie szczegółowego oglądu jakiegoś świata. Z kolei nowożytny dramat budowano najczęściej z aktów i scen, które przedstawiały następujące po sobie etapy akcji. To jednak tylko ahistoryczne uproszczenie, za którym kryje się rozmaitość tekstów i ich budowy.

Dzisiaj zastosowanie kompozycji właściwej dla danego gatunku może być sygnałem polemiki, sugerować zabawę lub konflikt z tradycją. Także granice między wierszowym i prozatorskim wariantem tekstu są na wiele sposobów przekraczane ⇨ uwagi ze s. 172 oraz 176. A ponadto z punktu widzenia czytelnika rozpoznanie kompozycji gatunkowej nie jest w jakimkolwiek stopniu warunkiem akceptacji utworu czy jego pozytywnej oceny. Zmienia się w ogóle na naszych oczach odbiór dzieł – zamiast oczekiwania całości i przedstawienia jakiegoś świata, pojawia się pragnienie doświadczania czegoś zaskakującego, otrzymania możliwości samodzielnego złożenia elementów w całość, przebywania w przestrzeni gry czy interakcji z tekstem. Czy oznacza to koniec myślenia o literaturze w kategoriach „kompozycji”? Jednak nie, bowiem każdy fragment, kolaż, swobodny układ elementów – jeśli tylko został w takiej formie oddany przez autora czytelnikom albo przyjęty przez nich jako utwór – stanowi, podobnie jak i kompozycja plastyczna, semantyczną całość, gdyż w takiej właśnie postaci miał wywołać lub wywołuje jakiś estetyczny efekt (por. uwagę na temat *sylw* z rozdz. 5, s. 83). Zatem nawet wtedy, gdy dostajemy utwór celowo zapisany w formie zbioru niezależnych cząstek albo rzekomego fragmentu z większego dzieła, pozbawiony odniesień do znanych układów z przeszłości, to w samej tej formie tkwi już konstrukcja.

Przypomnijmy, że istnieją zarówno zaplanowane zbiory „fragmentów”, takie jak *Pamflet na siebie* Tadeusza Konwickiego, *Kartoteka rozrzucona* Tadeusza Różewicza, *45 pomysłów na powieść* Krzysztofa Vargi czy układy graficzno-semantyczne Białoszewskiego (np. w cyklu *Zajścia* z tomu *Mylne wzruszenia*), jak i teksty zaprojektowane jako „dzieła otwarte” o dowolnej kolejności czytania elementów, np. *Gra w klasy* Julio Cortazara czy *Nieszczęśni* B.S. Johnsona ⇨ s. 252].

Część takich zbiorów można też nazwać „kolekcjami” – jak wyżej wymieniona książka Vargi, ale także *Opowieści o kronopiach i famach i inne historie* Julio Cortazara, *Pasaże*

Waltera Benjamina czy *Ostatnie historie* Olgi Tokarczuk. Wszystkie cząstki, choć bezpośrednio niepowiązane, są pod jakimś względem dość podobne do siebie – a przez odniesienie do nadrzędnego pomysłu (konceptu, nastroju, tematu, stylu, konwencji) tworzą całość; przy czym najbliższe potocznemu rozumieniu kolekcji są w tym wyliczeniu *Pasaże*, stanowiące pogrupowane zbiory cytatów i notatek dotyczących głównie życia w dziewiętnastowiecznym Paryżu (zob. niżej uwagi o *kolażu tekstowym*).

Istnieje także spora grupa dzieł, które są celowo zbudowane jako projekty, zapisy nieskończone, z hipotetycznymi wątkami czy wariantami tekstu – by wspomnieć tu tylko takie powieści, jak: *Rynek* Kazimierza Brandysa, *Miazga* Jerzego Andrzejewskiego czy *Rozdwojony w sobie* Teodora Parnickiego[86]. A jeszcze inaczej wygląda sytuacja utworów, które historia przekazała nam jako utwory faktycznie, z rozmaitych względów, niedokończone – tak jest na przykład z dziełami Franza Kafki, ocalonymi przez przyjaciela przed zniszczeniem. Dla czytelników jednakże – niezależnie od wszelkich różnic między wspomnianymi utworami – dzieła te wyłaniają się właśnie tak a nie inaczej z nieistnienia, są więc na swój sposób integralne.

Zauważmy ponadto, że w utworach pisanych wierszem struktura wersyfikacyjna (podział na wersy i ich wewnętrzne rozczłonowanie, zastosowanie średniówki, przerzutni, rytmu oraz rymu; ⇨ rozdz. 11) jest zjawiskiem dynamicznym. Napięcia między budową składniową tekstu a podziałami wersyfikacyjnymi, postacią intonacyjną oraz akcentową poszczególnych wersów zmieniają się ciągle w obrębie utworu[87], są zależne od wielu autorskich decyzji. I choć w wielu tradycyjnych utworach lirycznych przynależność do jednego z numerycznych systemów wersyfikacyjnych albo też do gatunku mającego wyraziście zorganizowane strofy sygnalizuje realizację przewidywalnego, dosyć sztywnego układu elementów, to w praktyce owe schematy ulegają na bieżąco ciągłym modyfikacjom.

Sens wierszy budowany jest najczęściej przez asocjacyjny układ motywów, dominują w nim związki funkcjonalne lub luźne, wyznaczane przez podmiot i sytuację liryczną oraz przyjęty model obrazowania ⇨ rozdz. 10. W tym sensie każdy wiersz stanowi indywidualny układ obrazów czy refleksji, współorganizowany przez podziały wersyfikacyjne. Zresztą w większości współczesnych wierszy jednostką kompozycyjną jest nieprzewidywalny w swej długości i postaci akcentowej wers, a dalej, jeśli wiersz nie ma postaci stychicznej, czyli ciągłej – równie arbitralnie wyznaczana przez poetę *całostka myślowa* (tj. graficznie wyodrębniony fragment połączony tematem, motywem ⇨ s. 197). Zatem nawet jedno słowo, jako wers lub wydzielona całostka, może pełnić ważną kompozycyjną rolę w całościowej strukturze utworu.

---

[86] Więcej o dziełach-projektach i niejednoznacznym statusie fikcji – zob. książki: A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX w.*, wyd. II uzup., Kraków 1998; tejże, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.

[87] Por. A. Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków 1999, cz. 2.

Pewną pomocą w określaniu budowy dzieł literackich, oprócz wspomnianych wyżej elementów, jest także wzięcie pod uwagę tego, co badacze nazwali ***dominantą kompozycyjną*****. Przez to pojęcie rozumie się element świata przedstawionego albo struktury, który jest nadrzędny wobec innych, organizuje całość**. Może to być na przykład poszczególny motyw (jak tytułowa *Srebrna szkatułka* w opowiadaniu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego), forma podawcza (strumień świadomości w *Kiedy umieram* Williama Faulknera), sytuacja, w jakiej mówi się o bohaterze (ni to publiczne przedstawienie, ni to sąd nad Owidiuszem w *Nazo poeta* Juliusza Bocheńskiego), rozbicie osobowości na dwie skrajnie różne postacie (tytułowi: Dr Jekyll i Mr. Hyde z opowiadania Roberta L. Stevensona) bądź nawet grupę (powieść *Ja* Anny Bojarskiej). W wierszach dominantę stanowić może np. wyliczenie (jak w wierszu *Możliwości* z tomu *Ludzie na moście* Wisławy Szymborskiej), zestawienie antytetyczne (np. *Do trupa* Andrzeja Morsztyna ⇨ s. 296); forma publicznego podsumowania życia (*Testament mój* Juliusza Słowackiego); żartobliwa stylizacja muzyczna (*Zaczarowana dorożka* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego) i in. Rzecz jasna, nie w każdym utworze wyróżnienie jednej dominanty kompozycyjnej jest możliwe, nie w każdym też celowe, czasem jednak pozwala znaleźć punkt wyjścia do rozważań o tekście.

Rodzaje kompozycji – nazewnicze metafory

Inną sugestię interpretacyjną niosą ze sobą tradycyjne podziały na rozmaite typy kompozycji.

Oto one:

1) ***kompozycja otwarta***, w tym m.in.:
   - ***kompozycja dygresyjna***

     (zwana *sternowską* od nazwiska osiemnastowiecznego pisarza Laurence'a Sterne'a i jego utworu pt. *Życie i myśli J.W. Pana Tristrama Shandy*) – zawiera liczne komentarze metafabularne i dygresje, opowieść stanowi zbiór różnych epizodów, przebieg fabuły uzależniony jest od kaprysów ironicznego względem siebie i swojej roli narratora, który wciela się w rolę pisarza, w dodatku prowadzącego ciągły dialog z czytelnikiem – jak w *Nieznośnej lekkości bytu* Milana Kundery, *Kronice wypadków miłosnych* Tadeusza Konwickiego bądź *Spisie cudzołożnic* Jerzego Pilcha;
   - kompozycja z urwaną, jakby niedokończoną fabułą, tekst pozbawiony zakończenia – jak w *Lalce* Prusa; może to być również znaczący brak wersu w strofie – jak w wierszu *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie* Cypriana Norwida.

- ***kompozycja luźna*** – złożona z osobnych części czy epizodów niepowiązanych bezpośrednio, choć spójnych pod względem problematyki, wspólnych motywów czy podmiotu (np. *Dziady* Adama Mickiewicza, *Widnokrąg* Wiesława Myśliwskiego, *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego, ale także duża część utworów lirycznych – zob. wyżej uwagi nt. zbioru fragmentów i kolekcji);

2) ***kompozycja zamknięta***, a wśród jej odmian:
   - ***klamrowa***
     – początek i zakończenie utworu są do siebie podobne, jedno stanowi przekształcenie drugiego – może to być podobieństwo sceny, zdarzenia, strofy lub wersu, w zależności od utworu; np. w wierszu Wisławy Szymborskiej *Na wieży Babel* klamrę stanowią: pytanie i odpowiedź, a w powieści *Utracona cześć Katarzyny Blum* Heinricha Bölla wiązanie fabularne – utwór zaczyna się od informacji nt. przyjścia Katarzyny na posterunek, a kończy fragmentem spisanych zeznań Katarzyny, w których ona sama opowiada o dniu zastrzelenia dziennikarza – aż do momentu, gdy zgłosiła się na policję);
   - ***pierścieniowa*** – odmiana kompozycji klamrowej, często z nią utożsamiana, w której początek i koniec są identyczne (jak w wierszu *Polały się łzy...* Mickiewicza); powtórzeniu może oczywiście ulec także scena, zdanie czy akapit w prozie;
   - ***ramowa*** – kompozycja dwustopniowa; w obrębie nadrzędnej opowieści czy sytuacji bądź sceny pojawia bohater, który staje się narratorem innej historii; ramą mogą być też na przykład zdarzenia teraźniejsze tych samych bohaterów, a narracyjnym „wypełnieniem" – zdarzenia opowiedziane jako retrospekcja (konstrukcja *Jak być kochaną?* Kazimierza Brandysa czy *Srebrnych orłów* Teodora Parnickiego). Czasem jedna nadrzędna narracja zawiera wiele równorzędnych, niezależnych wobec siebie opowieści (niczym w *Dekameronie* Giovanniego Boccaccia) albo cząstki tego samego wątku dopowiadane przez różne osoby (takie rozwiązanie pojawia się wielokrotnie w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, gdzie z reguły w relacji-ramie narrator wspomina o spotkaniu ludzi lub/i znalezieniu zapisków, dzięki którym szczegółowo rekonstruuje cudzą historię);
   - ***szkatułkowa*** – kompozycja wielostopniowa; oprócz nadrzędnego narratora i opowiadanej przez niego fabuły także bohaterowie utworu snują własne opowieści, w których z kolei pojawiają się następne postacie rozwijające swoje historie (tak zbudowany jest m.in. *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, gdzie właśnie jest wielu bohaterów-narratorów; częściej jednak układ elementów wygląda tak, jak np. w *Przemyślnym szlachcicu Don Kichocie z Manczy* Miguela de Cervantes Saavedry czy w *Imieniu róży* Umberto Eco, gdzie narracja rozwija się bardziej na zasadzie „kłącza" niż powkładanych w siebie „szkatułek". Co prawda w *Imie-*

niu róży dostajemy informację na początku utworu o trzystopniowym zapośredniczeniu opowiadanej historii, lecz potem pozostaje opowieść średniowiecznego zakonnika, Adsy. Ona z kolei zawiera sporo relacji innych mnichów, a także obszernych cytatów z czytanych przez bohatera dzieł. Dodatkowo jeszcze nagłówki rozdziałów cały czas przypominają, że sam Adso jest bohaterem odnalezionej po wiekach historii. Adso zaś występuje i jako młodzieniec, niegdyś świadek i uczestnik opisywanych zdarzeń, i jako relacjonujący całą rzecz u schyłku życia starzec).

Trzeba jednak pamiętać, że – jak wszystkie łatwe rozwiązania systemowe w odniesieniu do sztuki – tak i ten prosty podział na kompozycję zamkniętą i otwartą jest zawsze względny, tj. bywa pomocny w rozróżnieniu przypadków dość oczywistych. **Fragmentaryczność i całościowość, harmonia i kakofonia, strukturalna hierarchia i jej brak to zestaw równowartościowych artystycznych możliwości do wykorzystania**. Kiedy popatrzymy uważniej, okaże się, że **wiele utworów łączy w sobie przeciwstawne sygnały: kompozycyjnego otwarcia i zamknięcia**, że te proste rozróżnienia nie wystarczają.

Takie na przykład gatunki z okresu romantyzmu, jak poemat dygresyjny czy powieść poetycka są z założenia „wewnętrznie" otwarte, choć stanowić mogą jednocześnie starannie zaplanowaną i skończoną całość – to zresztą właściwość wszelkich układów, które są połączeniem ciągu fabularnego z odrębnymi partiami o refleksyjnym czy liryczno-emocjonalnym charakterze. Podobną sytuację mamy współcześnie w powieści eseistycznej lub metafabularnej, gdzie wątek osobisty, całkowicie fikcyjny bądź oparty na faktach, miesza się z historią innych osób – jak w *Biegunach* Olgi Tokarczuk czy *Forsowaniu powieści-rzeki* Dubrawki Ugrešić. Wzajemne „oświetlanie się" dobranych elementów kompozycyjnych widać również na przykład w książkach Ryszarda Kapuścińskiego: *Cesarz* składa się z zestawionych w formie kolażu fragmentów wypowiedzi dostojników z dworu Hajle Selasje i cząstek opowiadania o pobycie reportera w Etiopii. A w *Podróżach z Herodotem* wątek lektury antycznego dzieła przemieszany jest ze wspomnieniami pierwszych dziennikarskich podróży i aktualnymi rozważaniami o świecie.

Jednak technika *kolażu* to coś więcej, niż tylko kwestia dygresji czy „inkrustowania" jednego wątku fragmentami innego typu opowieści czy rozważań[88] [z fr. *collage*, od *papiers collés* – oklejanie papierem; nazwa dla dzieł plastycznych stworzonych z różnorodnych materiałów, kompozycji z papieru, drewna, płótna, także elementów gotowych przedmiotów czy rysunków itp., dowolnie przycinanych i łączonych w większe całości]. Rozpowszechniony w dwudziestowiecznej twórczości ***kolaż tekstowy*** to połączenie w całość składników różnorodnych pod względem stylu, tematyki, często także gatunku i autorstwa, gdyż obok tekstu własnego, napisanego przez danego pisarza, pojawiają się w dziele cytaty, i to zarówno z utworów

[88] Więcej na ten temat: R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.

literackich, jak i użytkowych. Kompozycja kolażu zakłada nie tylko heterogeniczność (tj. zróżnicowanie pod względem pochodzenia) zestawionych ze sobą fragmentów, ale i obdarzenie ich nowymi funkcjami, związanymi z budowanym właśnie dziełem. Poszczególne cząstki – podobnie jak w kolażach plastycznych – zestawione są na zasadzie podobieństwa, kontrastu czy kontrapunktu. O ich umieszczeniu obok siebie decydować może chęć otrzymania zróżnicowanej perspektywy; uzyskania miejscowego lub całościowego efektu; zachowania bądź zburzenia proporcji, zrelatywizowania sensu wcześniejszego fragmentu bądź nadania mu rangi itd. A czasem jest to przekora wobec domniemanych reakcji czytelnika. Przekonać się o tym można, zaglądając m.in. do *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego, *Kartoteki rozrzuconej* czy poematów z tomu *Zawsze fragment. Recycling* Tadeusza Różewicza, a także do *Pasaży* Waltera Benjamina, *Arwa* Stanisława Czycza lub *Kąpieli w Lucca* Leopolda Buczkowskiego (por. też wiążące się z kompozycją uwagi w rozdz. o narracji, czasie i przestrzeni).

Także w odniesieniu do znacznie bardziej tradycyjnego, znanego od wieków zjawiska *cyklu literackiego* można mówić o różnych, sprzecznych sygnałach – istotą cyklu jest bowiem zarówno podobieństwo elementów i całościowość, jak i potencjalna otwartość, gdyż każdy z tekstów stanowi odrębną całość, więc między poszczególne jednostki cyklu teoretycznie można byłoby wpisać inne utwory. W ramach cyklu pod wspólnym tytułem mogą wszak występować teksty literackie należące do jednego gatunku, tematycznie luźno powiązane, dające się w obrębie zbioru dowolnie przestawiać (np. *Oktostychy* Jarosława Iwaszkiewicza, *Stepy akermańskie* Adama Mickiewicza, *Medaliony* Zofii Nałkowskiej), ale też mogą to być dzieła, których następstwo powoduje powstanie linii napięcia, wyznaczanej przez kolejne etapy (jak *Treny* Kochanowskiego czy *Trylogia* Henryka Sienkiewicza). Cykl też stanowić mogą utwory o różnych formalnych właściwościach, lecz mocno powiązane tematycznie i konstrukcyjnie w całość (np. *Dzieje rodzin polskich* – zbiór wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego skoncentrowany wokół wątku śmierci matki, połączony systemem powtarzających się wersów). Wszystko zależy od tego, w jakim stopniu układ zbioru został zaplanowany i pozostaje dla odbiorcy czytelny, a w jakim jest rezultatem złożenia w większą całość rozproszonych elementów (co wciąż nie przesądza ani o związkach między nimi, ani o ich braku – to dalej kwestia odbioru). Właściwie każdy – autorski lub zestawiony przez wydawcę – zbiór dzieł jednego gatunku czy dotyczących jednego zjawiska, bohatera itp. może być czytany jako całościowy, powiązany jakimiś regułami cykl (jak wiersze o Panu Cogito Zbigniewa Herberta, zarówno te wydane w tomie pt. *Pan Cogito*, jak i znajdujące się w *Raporcie z oblężonego miasta*, czy zbiór opowiadań Olgi Tokarczuk pt. *Ostatnie historie*).

Może więc w ogóle nadeszła pora, by nowe terminologiczne przenośnie zaczęły organizować naszą literaturoznawczą wyobraźnię? W końcu wymienione wcześniej odmiany kompozycji zamkniętej to nic innego, jak szereg meta-

for (nieco buduarowych), które nawiązują do zamkniętych kształtów różnych przedmiotów: biżuterii, obrazu, zestawu szkatuł. Jeśli przestaniemy koncentrować się na opozycji otwarte/zamknięte i wprowadzimy inne, sporadycznie dotąd używane wyobrażenia: np. kalejdoskopu, konstelacji, mandali, spirali czy gniazda, albo już uznane: patchworku, labiryntu, kłącza, fraktali lub kolażu – czyż nie ułatwi to nam rozumienia niektórych utworów, m.in. pisanych przez Leopolda Buczkowskiego, Mirona Białoszewskiego, Andrzeja Kuśniewicza, Tadeusza Konwickiego, Orhana Pamuka, Italo Calvino, Raymonda Federmana bądź Alessandra Baricco, Georges'a Pereca czy Haruki Murakamiego – i setek innych, także utworów lirycznych?

Pojęcie *patchworku* [z ang. – przedmiot zrobiony ze skrawków, tkanina zszyta z wielu różnych kawałków materiału] używane bywa w odniesieniu do: a) sposobu dygresyjnego snucia narracji w utworach pisanych przez kobiety; b) właściwości hipertekstu; c) kolażu literackiego. Nazwy tej jako określenia gatunkowego użyła także w podtytule swej powieści Dubravka Ugresić: *Stefcia Ćwiek w szponach życia. Patchwork story*. Metafora labiryntu natomiast używana była często m.in. w odniesieniu do utworów Jorge Borgesa, Georges'a Pereca, Johna Bartha, Umberto Eco, Italo Calvino, gdyż autorzy ci w swoich utworach eksploatują motyw świata/życia/fabuły/biblioteki jako mniej lub bardziej dosłownie rozumianego labiryntu, co z kolei znajduje odzwierciedlenie w wielopoziomowej strukturze fabularnej ich utworów, wielości literackich nawiązań oraz zakładanej wieloznaczności. Obecnie częste są również analogie między labiryntem a strukturą powieści hipertekstowych. Do utworów z fabułą wielokierunkowo rozgałęzioną, z wątkami, które mogą się urywać, splatać, krzyżować bez ograniczeń czy nadrzędnego porządku, w tym do hipertekstów, stosowana też bywa metafora „kłącza". Podkreśla ona odchodzenie od linearnego, hierarchicznego lub centrycznie uporządkowanego układu. Jej źródłem jest propozycja zawarta w rozważaniach filozoficznych Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego[89]. Z kolei fraktale to struktury „samopodobne", całości złożone z części, które wyglądają tak samo (tak jest np. z cząstkami struktury plastra miodu). Pojęcie to w znaczeniu metaforycznym odnoszone jest albo do hipertekstu (ze względu na podział na *leksje* ⇨ s. 71), albo do zbiorów literackich złożonych z dobranych pod jakimś kątem, ale niezależnych elementów. Zob. zbiór opowiadań pt. *Fractale* Nataszy Goerke, także wcześniejsze uwagi nt. kolekcji.

W namyśle nad utworem ważniejsze jest zresztą – od zakwalifikowania do tej czy innej grupy – przyjrzenie się całościowej strukturze utworu, odkrycie podstaw spójności tekstu oraz obserwacja zjawisk, które tworzą wrażenie: ciągłości lub nieciągłości, przewidywalności lub jej braku (⇨ rozdz. 4, s. 66 i nast.). Chodzi między innymi o obecność lub brak sygnałów oddzielających różne fragmenty, style, obrazy, sceny, sposoby opowiadania, myśli; powtarzanie się jakichś elementów składowych, występowanie analogii lub kontrastu między częściami. Niezwykle istotną rolę pełni też sposób, w jaki w utworze ukazany jest czas w świecie przedstawionym (te zależności omówione są osobno w rozdz. 13, tam też znajdują się uwagi o zależności między sposobami łączenia motywów i części a przebiegiem czasu w utworze).

---

[89] Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłącze*, przeł. B. Banasik, „Colloquia Communia" 1988 nr 1–3.

Podobnie bowiem, jak dzieła plastyczne mają swoją kompozycję i fakturę, tak teksty literackie mają specyficzną kompozycję i „teksturę" – niepowtarzalny zestaw brzmień i znaczeń. Ukażą one swoją wartość, gdy nie będziemy traktować kompozycji tylko jako całościowej, z góry założonej organizacji dzieła, lecz także jako sposób sterowania uwagą odbiorcy na każdym poziomie funkcjonowania tekstu – trochę podobnie, jak to się dzieje w jazzowych improwizacjach. **Można zatem także rozumieć kompozycję jako efekt, na który składa się to, co zastane (tj. zapisane w utworze), oraz to, co dostrzeżone (w trakcie lektury, która jest zarazem interpretacją)**. Odbiorca otrzymuje pewną znaczącą, niepowtarzalną całość, w której stopniowo rozpoznaje sieć zależności pomiędzy elementami – to odkrycie każdorazowo dostarcza wiedzy tyleż o utworze jako takim i o warsztacie pisarza, co o samym czytelniku i literaturze.

Fabuła i fabularność

Pojęcie *świata przedstawionego* obejmuje ogół przedmiotów przedstawionych i relacji między nimi, co wiąże się z tematyką utworu oraz typem fikcji, założeniami światopoglądowymi itp. (więcej na ten temat w następnym rozdziale). Podstawowe „jednostki treści" to motywy: statyczne i dynamiczne – dzięki nim prezentowane są obrazy, sceny, zdarzenia i ich ciągi, także przedmioty przedstawione. ***Motyw dynamiczny* to po prostu zdarzenie** – każda czynność, sekwencja działań, zmiana zachodząca w świecie przedstawionym ukazana jest za pomocą tego typu motywów. Natomiast ***motyw statyczny* dotyczy rzeczy, osób, pojęć czy miejsc** – umożliwia charakterystykę osób, opis wyglądów, prezentację przestrzeni (a więc sygnałem pojawienia się motywu statycznego jest nazwa, właściwość, imię itp.). ***Fabuła* opiera się przede wszystkim na motywach dynamicznych, gdyż stanowi układ zdarzeń, za pomocą których ukazane są losy bohaterów. Podstawową jednostką fabuły jest *wątek*, który składa się z szeregu powiązanych ze sobą motywów dynamicznych, osnutych wokół losów jednej lub kilku postaci**. Rzecz jasna, motywy statyczne umożliwiają zrozumienie fabuły, jedne i drugie są niezbędne do stworzenia całości – w tym sensie można powiedzieć, że fabuła to ogół motywów zawartych w dziele. Jednak gdy mówi się o ***fabularności*** i ***afabularności*** utworów literackich, to podstawą tego rozróżnienia jest rozumienie fabularności jako zjawiska opartego na występowaniu ciągów fabularnych, a więc właśnie wątków i ich układów.

Motywy dynamiczne w obrębie wątku są najczęściej ułożone w formie ciągu przyczynowo-skutkowego bądź chronologicznie. Inne układy: teleologiczny (ze względu na cel), funkcjonalny (ze względu na pełnioną rolę, ujęcie tematu) są rzadsze ⇨ rozdz. 14. Wątki dotyczą występujących w świecie przedstawionym postaci – i tych, którzy im w działaniu pomagają lub przeszkadzają.

Akcję tworzy przede wszystkim *wątek główny* (który przedstawia losy *głównego bohatera*) – to ten wątek stanowi trzon utworów fabularnych. ***Akcja* jest szczegółowym i dynamicznym przedstawieniem ogółu działań bohaterów, prowadzącym do zmiany początkowej sytuacji**. Jednowątkowa akcja występuje najczęściej w tradycyjnych nowelach i dramatach. Opowiadania i powieści zawierają jeszcze ***wątki poboczne*** i ***epizodyczne***, związane z drugoplanowymi lub jedynie jednorazowo występującymi postaciami. *Wątki poboczne* uzupełniają wiedzę o pozostałych zdarzeniach i innych osobach, a *wątki epizodyczne* przedstawiają nieistotne z punktu widzenia przebiegu głównej akcji wypadki, za to charakteryzują okoliczności, atmosferę, pomagają w uzyskaniu złudzenia pełni poznawanego świata.

Wszystkie wątki (wraz z motywami statycznymi), ewentualnie także tzw. ***przedakcja*** i ***poakcja*** tworzą całość rozwiniętej fabuły. *Przedakcja* to wzmiankowane w utworze zdarzenia sprzed akcji właściwej – może być zrelacjonowana we wstępie lub wewnątrz utworu, wtedy miewa postać *retrospekcji* (porzucania na chwilę relacji z aktualnych zdarzeń, by cofnąć się do jakiegoś momentu z przeszłości), może być ujęta w formie krótkich dygresji czy aluzji. *Poakcja* dotyczy natomiast wydarzeń, które nastąpiły tuż po akcji właściwej, a nie zostały szczegółowo przedstawione, lub też jest zarysem przyszłych zdarzeń, o których wie narrator, czyli skrótowym dopowiedzeniem losów bohaterów. **Fabuła może więc być ograniczona do samej akcji lub być znacznie szersza**.

Tradycyjnie zarysowana akcja najlepiej widoczna jest w klasycznych dramatach, które skupiają się na historii głównego bohatera (bohaterów) i przedstawiają konflikt w formie dialogów oraz towarzyszących im działań i przeciwdziałań postaci – konflikt ten zarysowany jest stopniowo, właśnie od zawiązania akcji do jej rozwiązania i zakończenia. W bardzo wielu utworach fabularnych bądź dramatycznych sam ***schemat rozwoju akcji*** pozostaje przewidywalny – najpierw ma miejsce ***zawiązanie akcji*** (przedstawienie bohaterów, zaczątek konfliktu), następnie ***rozwinięcie*** (w formie ***intrygi***, czyli ciągu działań i przeciwdziałań bohaterów), w ramach którego wyróżnić można ***bieg do punktu kulminacyjnego*** (szereg zdarzeń i sytuacji budujących napięcie, wprowadzających nieporozumienia między bohaterami i trudności w osiągnięciu przez nich swoich celów), sam ***punkt kulminacyjny*** (kluczowy moment, w którym natężenie konfliktu i napięcia jest największe) oraz ***perypetię*** (czyli zwrot wydarzeń, gdy w zaskakujący sposób znajduje się wyjście z sytuacji [od gr. *peripèteia* = nagła zmiana[90]], po czym napięcie opada). Wszystko zaś wieńczy ***rozwiązanie** akcji*, prowadzące do rozstrzygnięcia konfliktów, domknięcia i wyjaśnienia wszystkich wątków, wreszcie do ***zakończenia*** utworu.

[90] Ciekawostką jest, że wyraz ten w powyższym znaczeniu przyjął się w literaturoznawstwie jako termin w liczbie pojedynczej (ta perypetia), natomiast w liczbie mnogiej oznacza po prostu przygody, zmienne losy, np. w zdaniu: Autor opisuje perypetie swojego bohatera od lat dziecinnych po wiek sędziwy.

Co oczywiście nie wyklucza ciągłych wahań i zmian napięcia w całym dziele, gdyż istotą akcji – zarówno w części „wznoszącej się" do punktu kulminacyjnego, jak i „opadającej" jest utrzymywanie uwagi i ciekawości odbiorcy, nieustanne wyciszanie i wzmacnianie emocji oraz uwagi. W skrajnych przypadkach – podobnie jak w filmowym scenariuszu – oznaczać to może ciągłe wytwarzanie ***suspensu*** [z ang. *suspense* = zawieszenie, utrzymywanie w niepewności], czyli napięcia, aż do samego końca dzieła. Napięcie związane z przebiegiem akcji budowane jest najczęściej przez sugestię co do grozy, nagłości lub/i niezwykłości zaistniałej sytuacji, poprzez zapowiedź zwrotu wydarzeń – i jednocześnie zawieszanie informacji o ciągu dalszym. Chodzi o to, by dopowiedzenie przyczyn bądź rozwiązanie, wyjaśnienie nastąpiło z opóźnieniem – najczęściej dopiero w kolejnym zdaniu, akapicie albo nawet po kilku stronach tekstu[91]. Służą temu opisy, komentarze, dialogi czy sytuacje niezwiązane bezpośrednio z głównym tokiem akcji, odwracające uwagę w innym kierunku, a więc pełniące funkcję retardacyjną (opóźniającą). W formie aż przerysowanej widać ten zabieg świetnie w *Chamie*, gdzie czytamy:

> [...] *doszedł go przeraźliwy krzyk kobiecy:*
> *– Jezus, Maria! ratujcie!*
> *Ranek był wczesny; za czółnem, które mknęło po rzece, nad ciemnym borem stał jaskrawy szlak jutrzenki* [...]
>
> (Eliza Orzeszkowa, *Cham*)

Nagromadzenie tego typu zabiegów spotkać można zwłaszcza w utworach sensacyjnych czy przygodowych, kryminałach i powieściach grozy.

Z intensywnością „dziania" się zdarzeń w utworze, napięciem fabularnym, podkreślaniem wagi i wzajemnej zależności pomiędzy zdarzeniami wiąże się zagadnienie czasu. Jest ono dla rozwoju fabuł kluczowe – sposób łączenia poszczególnych motywów, kolejność ich przedstawiania, efekty opóźniania (*retardacji*) lub wcześniejszego zapowiadania zdarzeń (*antycypacji*), zakres czasowy ukazywanej historii, relacja wobec czasu historycznego itd. decydują o naszym rozumieniu fabuły. Kompozycja utworu najczęściej oparta jest właśnie na wyznacznikach i zależnościach czasowych – zdarzenie, stan, sytuacja, chwila, następstwo, ciągłość, przerwa, powrót itp., również wszelkie etapy życia, cykle związane z naturą i kulturą, sam fakt opowiadania – wszystko to wiąże się z kwestią czasu, oczywiście też i przestrzeni. Rozważanie kompozycji utworu powinno zawierać również refleksję nad tym, w jaki sposób ujawnia się w świecie przedstawionym dana postać literacka i wiedza o niej – tj. w którym miejscu utworu, za pomocą jakich form podawczych bohaterowie są przedstawieni, jaki zakres tekstu obejmują te informacje (np. cały rozdział, akapit czy poszczególne wzmianki). Bohater literacki, jako element świata przedsta-

---

91 Por. J. Dąbała, *Tajemnica i suspens. Wokół głównych problemów creative writing*, Lublin 2004.

wionego i zarazem „oś", wokół której często budowana jest fabuła, stanowi także ważny czynnik organizujący całość lub część utworu (więcej o czasie, przestrzeni i postaciach – w odrębnych rozdziałach).

W tym miejscu trzeba jeszcze przypomnieć, że prócz tradycyjnie zbudowanych fabuł, w których zarówno akcja, jak i postać czy wątek miały dające się określić właściwości oraz funkcje, podporządkowane nadrzędnej opowieści o tym, co wydarzyło się w świecie przedstawionym w ciągu jakiegoś czasu – istnieje także duża liczba utworów, w których fabuła, wraz ze swymi wątkami, nie stanowi centrum. Są to teksty albo *afabularne*, albo takie, w których związki między motywami dynamicznymi są rozluźnione, a napięcie związane z akcją niszczone jest celowo, by skierować uwagę czytelnika w inną stronę, np. na międzysłowne napięcia czy rozważenie jakiegoś problemu. Tym, co pozwala rozwijać się takiej nietypowej fabule, mogą być np. stylizacje, kolażowo zestawione fragmenty, przedstawianie kolejnych dowodów na niemożność utworzenia fabuły, pokazywanie wariantów tej samej opowieści itp. [⇨ rozdz. 4 i 6].

Tradycyjnie za afabularną uważa się lirykę, w której dominują motywy statyczne, a podstawą rozwijania się monologu lirycznego i kompozycji treści są metafory, związki asocjacyjne, tematyczna przyległość, odniesienie do podmiotu, etapy obserwacji i rozumienia zjawisk etc. Co prawda istnieją też *liryka narracyjna* i *kreacyjna*, które wytwarzają niewielkie fabuły, ale nie zdominowały one całego obszaru liryki [⇨ s. 180]. „Epizacja" liryki odbywa się raczej na poziomie stylu i tematu, natomiast „liryzacja" utworów powieściowych oraz dramatycznych następuje właśnie poprzez zastosowanie luźnych związków pomiędzy motywami, niepodporządkowanie opowieści prawidłom chronologii czy przyczynowo-skutkowego następstwa, asocjacyjność w prezentowaniu świata świata – a więc osłabienie fabularności.

Podobnie jak wiele współczesnych pojęć, należałoby zatem również fabułę potraktować jako pojęcie skalarne, tj. dające się stopniować – im bliżej bieguna dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej, tym fabularność jest bardziej oczywista, a im bliżej utworów o charakterze eseistycznym, lirycznym, dygresyjnym, tym fabuła jest mniej uchwytna bądź istotna. W pierwszym przypadku łatwo jest streścić fabułę, czyli sprowadzić ją do ***schematu fabularnego***, tj. uporządkowanego logicznie następstwa zdarzeń, w drugim – nie jest to możliwe lub wręcz pokazuje bezsens takiej operacji (np. w odniesieniu do powieści Witolda Gombrowicza, Andrzeja Kuśniewicza, Mirona Białoszewskiego czy Tadeusza Konwickiego, w których dygresje, aluzje, uwagi metafabularne, autokomentarze, zapisy snów, rozmaite gry prowadzone z czytelnikiem powodują rozbicie fabuły). Nawiasem mówiąc, powieści Gombrowicza właściwie łączą w sobie cechy tekstów fabularnych i afabularnych – opowiadane wypadki dadzą się co prawda streścić, lecz bez łatwych logicznych powiązań, gdyż zarówno osoby, jak i sytuacje „przeglądają się w sobie" nawzajem, tworząc analogie i kontrapunkty, systemy rozmaitych tematycznych i problemowych odniesień, a nie proste ciągi przyczynowo-skutkowe.

Formy podawcze

Sposobami sterowania naszą uwagą, a jednocześnie ważnymi składnikami utworów są między innymi tzw. ***formy podawcze***[92]. Dzięki nim dowiadujemy się o wszystkim, co zawiera świat przedstawiony utworu. Są one zarazem różnymi sposobami kształtowania wypowiedzi.

Dlaczego w ogóle warto wprowadzać kategorię „form podawczych"? Każdy trafny termin zwraca uwagę na jakiś ważny aspekt badanego zjawiska, a więc – w tym przypadku – pozwala w inny sposób, może bardziej wnikliwie, przyjrzeć się literackiemu tekstowi. **Podstawowe *formy podawcze*** nie są niczym nieznanym czy nowym, to po prostu: ***monolog, dialog, opis i opowiadanie***. Jeśli jednak popatrzymy na nie od strony twórcy, jak na szereg „strategicznych" – bo tworzących sens utworu – decyzji co do przyjętego trybu mówienia, wnioski mogą okazać się ciekawe. Bowiem **wybór którejś z form podawczych jest zarazem wyborem specyficznych dla niej konstrukcji, funkcji i treści wypowiedzeń**. W rozbudowanych dziełach wszystkie te formy, czasem uzupełniane jeszcze o ***komentarz***, współuczestniczą w tworzeniu całości, są jakby minitekstami składającymi się na całość, zaś w utworach objętościowo mniejszych mogą pełnić samodzielną rolę.

- **Opowiadanie**

***Opowiadanie* jako forma podawcza** (w odróżnieniu od opowiadania jako gatunku epickiego; termin jest tu mylący – opowiadanie jako gatunek posługuje się różnymi formami podawczymi) **jest metodą przekazywania wiedzy o zdarzeniach i procesach oraz zależnościach między nimi**. Każdy z nas używa opowiadania, gdy chce przedstawić przebieg zdarzeń. Minimum opowiadania zawiera dwa czasowniki nazywające czynności i powiązane ze sobą jakąś relacją (chronologią, wynikaniem itp.). Opowiadanie służy zatem do przekazywania sekwencji zdarzeń, historii, tj. akcji czy fabuły, buduje poszczególne wątki w opowieści, daje poczucie czasu, następstwa, zmiany, dziania się, a więc rozwoju wydarzeń.

Jeśli mamy do czynienia ze streszczeniem zdarzeń – a więc przekazaniem tego, co się stało, w skrócie i z perspektywy, a także według przyjętego porządku, najczęściej chronologicznego – wtedy jest to ***opowiadanie informacyjne*** (jak na początku *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza bądź w wierszu pt. *Adwokat* Zagajewskiego, przedstawiającym warianty biografii). Jeśli natomiast zdarzenia ukazane są z uwzględnieniem drobiazgowego ich przebiegu (w dowolnym czasie), a więc w formie następstw, współzależności poszczególnych działań, wtedy jest to ***opowiadanie właściwe*** (za jego pomocą opowiadana jest akcja –

[92] Pomysłodawczynią tego terminu, nieznanego poza polskim literaturoznawstwem, była Stefania Skwarczyńska – zob. tejże, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, cz. II, rozdz. VI.

nawet ta ledwie zarysowana, jak w liryce narracyjnej, np. w *Historii* Barańczaka, przedstawiającej kilka ulicznych scenek z okresu PRL-u). Istnieje również odmiana opowiadania, która ma tę specyfikę, że następuje w niej nagła zmiana gramatycznego czasu, a wydarzenia przeszłe ukazane są tak, jakby się działy właśnie teraz, jakby były na bieżąco rejestrowane – jest to tzw. ***opowiadanie unaoczniające*** (jak w scenie z *Procesu* Kafki, gdy Józef K. opowiada późną nocą sąsiadce, jak wyglądało poranne aresztowanie). Czas teraźniejszy odnoszący się do przeszłości nazywany jest (po łacinie) *praesens historicum*, czyli jakby czasem teraźniejszym historycznym, tj. użytym w funkcji czasu przeszłego, do lepszego uwidocznienia tego, co minione.

Dla porównania spójrzmy teraz niżej na przykłady tych trzech typów opowiadania – użytych do przedstawienia tych samych faktów.

I. *Opowiadanie informacyjne*:
Tomek miał ciężki dzień: po wyjściu z domu musiał odprowadzić jedno dziecko do przedszkola, drugie do szkoły, potem miał ważną rozmowę z klientem w biurze, w tym czasie jeszcze pięć telefonów, w południe była narada, a po niej jeszcze posiedzenie rady nadzorczej.

II. *Opowiadanie właściwe* (proste):
Tomek wyszedł z domu wcześnie rano z dwójką dzieci. Najpierw odprowadził zaspanego małego do przedszkola, potem przeszedł dwie ulice dalej do szkoły Ani. Dziewczynka pobiegła do koleżanek, po czym pomachała mu ręką na progu szkoły, więc się uśmiechnął. Teraz już mógł spokojnie pójść do biura, gdzie już na niego zapewne czekał klient.

Przyszli obaj, jak się okazało, niemal co do minuty. Sekretarka przyniosła dokumenty i kawę. Tomek przyjrzał się uważnie gościowi, by ocenić, z jakim typem człowieka ma do czynienia.

III. *Opowiadanie unaoczniające*:
Tomek wstał wcześnie, jak zwykle. Chciał wyjść już z domu, a tu Maciek nie ma butów, a Ala podskakuje zamiast się ubierać. W końcu jakoś udaje mu się ich opanować, lecz mały jest tak zaspany, że trzeba go niemal siłą ciągnąć za rękę. Tomek zostawia go w przedszkolu i idzie dalej z Anią. Ona, oczywiście, trajkoce całą drogę, a jak tylko widzi koleżanki, wyrywa się biegiem do nich. Tomek widzi jeszcze tylko, jak Ania macha mu na pożegnanie. To miłe, ale musi się śpieszyć – klient już pewnie czeka na niego w biurze. Na szczęście, jak się okazało, przyszli akurat w tym samym momencie. Tomek przyjrzał się uważnie gościowi, by ocenić, z jakim typem człowieka ma do czynienia.

Opowiadanie prawie nigdy nie występuje w idealnie czystej postaci – zwykle w choć minimalnym stopniu wspierane jest przez *opis zalążkowy*[93], bez

[93] Nazwy opisów odnoszące się do ich „objętości" w obrębie tekstu wprowadził Janusz Sławiński. Zob. J. Sławiński, *O opisie*, tegoż: *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992. Por. D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001.

którego trudno byłoby precyzyjnie ukazać przestrzeń oraz właściwości przedstawionego świata (tu: ciężki dzień, wcześnie rano, zaspany mały, dziecko bez butów, drugie podskakujące; przestrzeń określona jest też przez trasę: dom, przedszkole i biuro, także opozycję: wnętrze i zewnętrze). Niemniej to właśnie opowiadanie – jako forma podawcza – jest podstawą narracji i głównym, konstrukcyjnym elementem, bez którego nie byłoby akcji.

- **Opis**

Podstawą *opisu* jest wyliczenie cech, informacja o właściwościach i rozmieszczeniu przedmiotów przedstawionych (osób, przedmiotów, krajobrazów, zwierząt, roślin, zjawisk atmosferycznych itp.). Zatem rzeczowniki i określające je przydawki stanowią jego gramatyczną podstawę. Opis jako forma podawcza rzadko pełni samodzielną funkcję, ale zarówno historyczne gatunki, takie jak dziewiętnastowieczny *obrazek* czy *szkic fizjologiczny* (formy portretujące osoby i środowiska), jak i współczesne odmiany prozy afabularnej, także np. opisy zabytków i miejsc w wierszach, książkach podróżniczych czy eseistycznych, pokazują jego możliwości jako względnie autonomicznej formy wypowiedzi. Znacznie częściej jednak pojawia się on formie „wysp" w obrębie narracji – jedno- lub kilkuzdaniowych *opisów migawkowych*, prezentujących w momentalnym ujęciu jakiś element świata przedstawionego, a także całych *bloków deskryptywnych* – obejmujących jeden lub wiele akapitów [z łac. *descriptio* = opis, od *scribere* = pisać]. Zazwyczaj, mówiąc o opisach, mamy na myśli tę jego najbardziej rozbudowaną formę.

Podstawą rozwoju opisu jest albo uzupełnianie informacji na jakiś temat, tj. dodawanie kolejnych szczegółów, albo też przechodzenie od tematu do tematu (zmienianie obiektu). Porządek wyliczenia może być albo konwencjonalny (np. według kolejnych planów, jak w obrazie; według opisowych schematów – np. najpierw wygląd osoby, począwszy od góry do dołu, potem cechy charakteru), albo uzależniony od możliwości i ograniczeń percepcyjnych przedstawionych postaci, albo też poddany jakimś innym specyficznym „filtrom" (kolorystycznym, słuchowym, związanym z płcią, wiekowym, geometrycznym, filmowym itp.), a może mieć też przebieg celowo nieustalony.

W dawnej prozie powieściowej opisy zwykle pojawiały się na początku utworu lub kolejnych rozdziałów – gdy po raz pierwszy charakteryzowane było miejsce akcji i wprowadzani bohaterowie; a wewnątrz dzieła często poprzedzane były zdaniami opowiadania, w których zawierano informację o tym, że któryś z bohaterów przygląda się czemuś lub komuś, albo też otwiera drzwi czy okno itp. – co dawało pretekst do przedstawienia widoku wnętrz, osób czy krajobrazu. Dziś zarówno stopniowe i pełne wprowadzenie w świat przedstawiony, jak i taka percepcyjna motywacja spotykane są dużo rzadziej – więcej jest zaskakujących, dynamicznych, migawkowych opisów, mocno skróconych,

czasem ironicznych prezentacji miejsc i charakterystyk postaci, a wyliczenia rzadko są hierarchicznie uporządkowane.

W odniesieniu do ludzi możemy mówić albo o ***charakterystyce zewnętrznej*** – tj. pośredniej, czyli o opisie wyglądu postaci[94], albo ***charakterystyce bezpośredniej*** – gdy nazywa się cechy charakteru[95]. Zresztą wiele deskrypcji, jak ta poniżej, łączy te właściwości:

> *Był to mężczyzna jakich czterdziestu kilku lat. Typ pospolitego szlachcica. Wzrostu dobrego, barczysty, dość jeszcze zgrabny, zwłaszcza iż wskutek choroby stracił na tuszy, energiczny, a raczej popędliwy w ruchach. Głowę miał okrągłą, twarz bez rysów, niewyraźną, oczy jasnoniebieskie, prawie szare, duże, wyłupiaste i szeroko rozstawione, które patrzą wprawdzie, lecz nie widzą, włosy jasnoblond, krótko strzyżone, lecz już wytarte nad czołem beczkowato wypukłym, które przez to wydawało się większym i bardziej inteligentnym, niż było – i wreszcie charakterystyczne wąsy szlachcica polskiego, które całej twarzy nadają znamię pewnej dzielności i buty, choćby ich w duszy nie było. Poza tym żadnego wyrazu, nic, co by zdradzało jakąś energię szczególną, jakiś charakter wyjątkowy, chyba dość częste kurczenie mięśni nad oczami, które usiłowały ściągać się ku podstawie nosa, co jednak udawało im się z trudem i w niewielkim tylko stopniu.*
>
> (Antoni Sygietyński, *Wysadzony z siodła*)

Inne, nieuwzględnione wyżej funkcje opisu to:

- współorganizowanie fabuły (opisy mogą w narracji stanowić retardację, retrospekcję, antycypację wobec akcji, budować lub wygaszać napięcie, dawać sygnał początku lub końca jakiejś części, być pretekstem do zmiany miejsca akcji itp. ⇨ rozdz. 263);
- niesienie pośredniej informacji na temat podmiotu (jako ***centrum orientacji czasoprzestrzennej*** i punktu widzenia, czyli medium, poprzez które dokonywane są: interpretacja ukazywanych zjawisk, wybór ich właściwości, także ocena) – powyższy przykład opisu bohatera bardzo dobrze pokazuje subiektywizm obrazowania, negatywny stosunek do postaci;
- modelowanie odbioru – poprzez styl i dobór elementów składowych opisu.

W cytowanej deskrypcji samo stwierdzenie, że jest to „typ pospolitego szlachcica", narzuca niechętny stosunek do postaci, nie mówiąc już o wielu innych wartościujących określeniach: „twarz bez rysów", „wytarte włosy", czoło „beczkowato wypukłe" itp.

---

[94] Inaczej: *prozopografia* (z gr.).

[95] Inaczej: *etopeja* (z gr.).

Dużą rolę w modelowaniu odbioru odgrywają także *toposy*, a więc skonwencjonalizowane sposoby ukazywania różnych zjawisk [na temat toposów ⇨ s. 314], zwłaszcza te związane z urodą bohaterów i przestrzenią. Znajomość konwencji pozwala czytelnikowi albo błyskawicznie zakwalifikować nowe zjawiska do znanej kategorii i w związku z tym nastawić się na taki, a nie inny odbiór – tak jest np. w wypadku toposów miejsc szczęśliwych i strasznych ⇨ s. 248, albo zrozumieć grę, gdy autor celowo bawi się stereotypem. Z tym ostatnim przypadkiem mamy do czynienia na przykład w *Przemyślnym szlachcicu Don Kichocie z Manczy*, w którym Cervantes ukazuje Dulcyneę raz oczami samego Don Kichota, a więc zgodnie z uniwersalnym poetyckim toposem urody kobiecej (zęby – perły, oczy – gwiazdy itp.), a raz oczami Sanczo Pansy, który widzi w niej zaniedbaną dziewczynę ze wsi.

Nawiasem mówiąc, wiele na pozór czysto informacyjnych tekstów manipuluje odbiorem za pomocą dyskretnie porozmieszczanych opisów zawiązkowych (sygnałów deskryptywnych). Nie ma słów obojętnych dla pojmowania rzeczy, a już zwłaszcza nie ma słów obojętnych dla ukazywania właściwości osób. Uważna analiza i dyskusja nad literackimi portretami bohaterów, a także próby napisania odtwórczego opisu (na podstawie lektury), jak również samodzielnego stworzenia i scharakteryzowania postaci stanowić mogą doskonałe pole doświadczalne dla studiów nad manipulacją w narracjach historycznych, politycznych i dziennikarskich.

Deskrypcje można również podzielić ze względu na temat – ukazywać mogą osoby, tło zdarzeń (jak np. opisy przyrody, krajobrazu, ulic, budynków czy wnętrz – zob. też rozdz. poświęcony przestrzeni), sytuacje, pokazywać zjawiska zmieniające się w czasie (gdy portretowane są etapami: zachód słońca, wygląd chmur, rozwijanie się roślin itp.[96]), a także przedstawiać szczegółowo wygląd dzieł sztuki – obrazów, rzeźb czy architektury[97]. Jeśli chodzi o ***opis sytuacji***, to jest on najbliższy opowiadaniu – ukazuje drobne sekwencje ruchów czy działań w niewielkim przedziale czasu, w obrębie jednej sceny, jak w poniższym przykładzie:

> *Zabłąkane płatki śniegu żeglują w lodowatym powietrzu jak nasienie topoli. Tramwaje zbijają się w stada na tej szerokiej magistrali i dzwonią żałośnie. Znany, powszechnie szanowany żebrak rozsiada się na trotuarze koło salonu jubilerskiego. Wyciągnął przed siebie nogi, rozkraczył je w płyciutkim zwiewnym śniegu i straszy nimi wrażliwych przechodniów.*
>
> (Tadeusz Konwicki, *Kompleks polski*)

Da się również wskazać **bieguny wyznaczające dodatkowe właściwości opisów: subiektywizm/obiektywizm, uporządkowanie/chaos, dosłowność/metaforyczność czy statyczność/dynamika**. Zobaczmy na moment, ile stra-

[96] Opis zjawiska zmieniającego się w czasie to inaczej (z gr.) *chronografia*.

[97] Są to tzw. *ekfrazy* (z gr.).

ciłby na wymowie powyższy fragment powieści, gdyby spróbować zamienić go na tekst możliwie obiektywny, rzeczowy i statyczny:

> *Spadają wolno płatki śniegu. Kilka tramwajów jedzie szeroką magistralą i dzwoni. Znany i szanowany żebrak, który rozsiadł się koło salonu jubilerskiego na trotuarze, ma wyciągnięte przed siebie w śniegu nogi, straszy nimi niektórych przechodniów.*

Jak widać, tak źle potraktowany opis literacki, natychmiast traci na swojej wymowie, mimo że obraz pozornie został zachowany, natomiast w tej mocno okrojonej, pozbawionej emocji i metafor wersji może nawet dokładniej widać, że opis sytuacji bardzo bliski jest opowiadaniu informacyjnemu. Brak jednak w deskrypcji następstwa czasowego i zależności przyczynowo-skutkowych, informacje są zestawione obok siebie, bez wskazania tych charakterystycznych dla opowiadania relacji.

Nie zmienia to faktu, że istnieją takie formy „pośrednie" między opowiadaniem a opisem, których status nie jest jasny, zawsze więc o ich przyporządkowaniu decyduje kontekst. **Opowiadanie i opis są bowiem komplementarnymi (tj. dopełniającymi się nawzajem) sposobami przekazywania opowieści – o akcji mówi opowiadanie, lecz bez opisu nieznane byłyby właściwości świata przedstawionego, w tym osób i miejsca zdarzeń.**

- **Monolog**

Kolejne dwie formy podawcze to *monolog* i *dialog*. Uzyskują one swoje własne, odrębne od kontekstu właściwości, gdy pojawiają się w formie mowy niezależnej. Zwykle są to wypowiedzi postaci, ale przecież – jak wiadomo – istnieje wiele monologów, które są jedynie „pomyślane" przez bohatera, są to ***monologi wewnętrzne***. Monologi i dialogi mogą być też zrelacjonowane w mowie zależnej albo częściowo odtworzone w mowie pozornie zależnej lub pozornie niezależnej – z czym można się często spotkać na przykład w *Idiocie* Fiodora Dostojewskiego, gdzie pojedyncze monologi wewnętrzne księcia Myszkina są częściowo zrelacjonowane. Na temat rodzajów przytoczeń i stopni zależności mowy ⇨ s. 98.

Monolog **można ogólnie scharakteryzować jako dłuższą, całkowicie lub względnie autonomiczną wypowiedź jednej osoby** (nie chodzi jednak o niewielkie cząstki składowe dialogu – te nazywamy replikami, zob. niżej). Odmiany monologu:

1) ***monolog liryczny*** – podstawowa forma wypowiedzi w liryce, monologi liryczne są ekspresją podmiotu, zapisem jego stanów, myśli, doznań; ⇨ rozdz. 10;
2) ***monolog wypowiedziany*** – to taka forma narracji, która stanowi monolog bohatera, będący wypowiedzią nie tylko skierowaną do drugiej

postaci, ale także zawierającą reakcje na czyjeś słowa, odpowiedzi na zadane pytania, itp. [Powstał jako odpowiednik poetyckiego monologu udramatyzowanego – zob. niżej, pkt 3]. Ten typ „jednostronnego dialogu", w którym co prawda w ogóle nie słychać drugiej postaci, ale który jest bezpośrednim rezultatem interakcji z drugą osobą, to technika narracyjna wprowadzona na szerszą skalę dopiero przez Alberta Camusa w *Upadku,* wydanym w 1956 roku (choć występuje już u Dostojewskiego w *Notatkach z podziemia*), później bardzo popularna. Poniżej fragment *Wzlotu* Jarosława Iwaszkiewicza, utworu będącego swego rodzaju literacką polemiką z *Upadkiem*, z zastosowaniem tej samej techniki narracyjnej:

> *Że pan mi przeszkadza? Ależ gdzie tam, nie, nie, niech pan siada. Z panem chętnie porozmawiam, pan jest niegłupi facet. [...] Leje. Patrz pan, jak po szybach ścieka, nie może się zatrzymać... Pan też żony nie ma. Właśnie. Więc co robić? Jak spędzić taki wieczór?*[98]

3) ***monolog dramatyczny*** (czy lepiej: ***udramatyzowany***, by nie mylić go z wypowiedziami bohaterów w dramacie) – forma wypowiedzi poetyckiej, częsta zwłaszcza w angielskiej poezji XIX i XX wieku, w której wyimaginowany podmiot (bohater liryczny) przemawia do wyobrażonych milczących słuchaczy/interlokutora[99].

   Przykładem może być tu skierowany do potomnych monolog tytułowego *Boskiego Klaudiusza*, bohatera wiersza Zbigniewa Herberta. Cesarz Klaudiusz w swoim przemówieniu – będącym połączeniem wspomnień z całego życia z mową obrończą w sądzie, która w końcu zamienia się w pochwałę samego siebie – odpiera zarzuty, pomniejsza swe zbrodnie, a wylicza osiągnięcia. W końcu nawołuje: „wspomnijcie – o potomni – z należną czcią i wdzięcznością/choćby jedną zasługę boskiego Klaudiusza".
4) ***monolog wewnętrzny*** – zapis myśli postaci literackiej w formie mowy niezależnej lub pozornie zależnej (i pozornie niezależnej ⇨ s. 99). Oto jednozdaniowy przykład w mowie niezależnej (wewnątrz cudzysłowu):

> *K. nie odpowiadał już nic. „Czy mam się dać bałamucić tym najniższym funkcjonariuszom?" – myślał.*
>
> (Franz Kafka, *Proces*, przeł. B. Schulz)

Monolog wewnętrzny może być też wkomponowany w tok narracji – jak poniżej:

---

[98] J. Iwaszkiewicz, *Wzlot*. W: *Polska nowela współczesna*, wyd. III rozszerz., Kraków 1987.

[99] Między innymi w twórczości Alfreda Tennysona, Roberta Browninga, Thomasa S. Eliota. Poetycki monolog udramatyzowany nawiązywał z kolei do dzieł antycznych – zob. hasło „monologue" w: *The New Princeton Encyklopedia of Poetry and Poetics*, eds. A. Preminger, T.V. F. Brogan et al., Princeton 1993.

Przeglądam się w lustrze. Miałem porządnych rodziców, a mimo to fizjonomia nie za bardzo. Przystosowałem się do otoczenia. Przynajmniej nikt do mnie nie ma pretensji, że za stary albo za młody. Za piękny albo za brzydki. Po prostu w sam raz na te czasy. O, Boże, wieczór się zbliża. W co się wplątałem. Głowa ciężka, przewód myślowy rozstrojony.

(Tadeusz Konwicki, *Mała apokalipsa*)

4 a) ***solilokwium*** – rozmowa z samym sobą [z łac. *soliloquium*, od *solus* = sam, *colloquium* = rozmowa]; odmiana monologu wewnętrznego polegająca na stawianiu sobie pytań i odpowiadaniu na nie, jest to bardziej dynamiczna forma monologu wewnętrznego, stanowiąca zwykle cząstkę dłuższych zwykłych monologów, ale może też występować samodzielnie [⇨ s. 233]. Przykład:

Wyszedłem z wyraźnym postanowieniem. Spalić się wieczorem. Dlaczego akurat spalić się? Właśnie błysnęło znowu słońcem. Miasto od razu poweselało. Po co w ogóle ich słuchałem? Jak zwykle zabrakło mi charakteru? A co to jest charakter? Przecież doskonale wiem, dawno zrozumiałem. Charakter to brak wątpliwości, charakter to uporczywość trwania przy swoim zamiarze (...)

(Tadeusz Konwicki, *Mała apokalipsa*)

4 b) ***strumień świadomości*** – odmiana monologu wewnętrznego, zapis odtwarzający spontaniczny i asocjacyjny charakter myślenia oraz odczuwania świata. Owa „spontaniczność" i „aktualność" przejawia się w braku językowego i intelektualnego uporządkowania. Zabiegi typowe dla tej formy to: mieszanie różnych perspektyw, włączanie cytatów, niekończenie myśli i słów – urwane zdania czy wyrazy, niespójność tematyczna, a także brak jasnych podziałów tekstowych na części; często nawet zapis bez wyróżniania zdań i bez interpunkcji, włączający wypowiedzenia agramatyczne i wieloznaczne (por. informacje na temat *potoku składniowego* i *anakolutów* oraz *amfibologii*, ⇨ s. 293 i 296).

W tok strumienia świadomości włączane mogą być: bieżący stan umysłu i organizmu bohatera; odczucia, wyobrażenia, przypomnienia, marzenia, refleksje, a także obserwacje i uwagi na temat bodźców dostarczanych łącznie przez wszystkie zmysły. Strumień świadomości odzwierciedla więc natłok wrażeń – jest jak one nieuporządkowany, chaotyczny. Celem tego zabiegu jest sugestia, że właśnie rejestruje się aktualny stan bohatera, a nie, że się o kimś opowiada. Strumień świadomości wymaga więc od odbiorcy znacznie silniejszej, niż w wypadku innych odmian monologu, współpracy z tekstem – dopełniania, domyślania sobie brakujących słów, zdań, powiązań między elementami, pokonywania oporu, jaki stawia taka forma. Monologi będące strumieniem świadomości znajdziemy zarówno w utworach lirycz-

nych, narracyjnych, jak i w dramatach. Przykład z książki reportażowej pt. *Busz po polsku* Ryszarda Kapuścińskiego:

> *...śnieg jest cudowny i straszny, wyzwala cię w górach na nartach i zabija pijanego pod płotem, śnieg, bo styczeń, ofensywa styczniowa, popiół, wszystko popiół – Warszawa, Wrocław i Szczecin, cegła, łapy marzną, wódka grzeje, człowiek układa cegłę, tu będzie stał tapczan (...).*

Strumień świadomości może zamieniać się również w obejmującą cały utwór lub jego spore partie *technikę narracyjną*. Technika taka, doprowadzona do perfekcji, zaciera niemal podziały między narratorem a bohaterem (czy bohaterami), między mową zależną a myślami, językiem, perspektywą, oceną sytuacji oraz wiedzą i mową postaci. Tak się dzieje w prekursorskim[100] *Ulissesie* Joyce'a z 1922 roku. Oto fragment z tej powieści:

> *Pan Bloom doszedł do ulicy Kildare. Najpierw muszę. Biblioteka. [...] Jego serce załopotało miękko. Na prawo. Muzeum. Boginie. Skręcił w prawo.*
> (James Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński)

5) typy monologów charakterystycznych dla dramatu – takie jak *apart, tyrada i parabaza* – zostały pokrótce scharakteryzowane w rozdz. 11. ⇨ s. 233 i nast.

- **Dialog**

***Dialog* to rozmowa dwóch osób** [gr. *diàlogos* = rozmowa, *dia-* = przez + logos = słowo, a więc to także przejście za pomocą słów do rzeczywistości czy porozumienie poprzez słowa]. **Poszczególne kwestie składające się na dialog to *repliki*.** Zwyczajowo nazywa się tak również wymianę kwestii między większą liczbą postaci – taki *polilog* zdarza się jednak rzadko, bo nawet wtedy, gdy w danej scenie bierze udział większa liczba osób, to i tak z reguły kolejne interakcje zachodzą między poszczególnymi parami.

Dialog jest – jak wiadomo – powszechnie stosowaną formą podawczą w epice (jako cytat w obrębie narracji) i dramacie (jako budulec scen i akcji), również w literaturze o charakterze dokumentalnym czy reportażowym, a więc wszędzie tam, gdzie chodzi o prezentację słów postaci, także i o to, by mówiąc, charakteryzowały pośrednio same siebie oraz wytwarzały międzyosobowe napięcia poprzez komunikację z innymi osobami. W liryce dialog spotykany jest rzadko, choć bywają autorzy (jak np. Aleksander Wat, Wisława Szymborska, Stanisław Barańczak), którzy wielokrotnie się tą formą posługiwali.

---

[100] Choć po raz pierwszy jako forma narracji został użyty w powieści *Wawrzyny już ścięto* Eduarda Dujardina z 1887 roku, portretującej życie dandysa; elementy strumienia świadomości odnaleźć można także w monologach wewnętrznych w twórczości Dostojewskiego.

Poza tym *dialog* może też być gatunkiem – tak nazywano zapisane w formie rozmów rozważania będące prezentacją filozoficznych czy światopoglądowych sporów (antyczne początki to np. dialogi Platona, w których m.in. ukazywał rozmowy prowadzone przez Sokratesa ze swoimi uczniami; także w okresie nowożytnym często dialogiem jako gatunkiem posługiwali się filozofowie). Osobną odmianą gatunkową dialogów są tzw. *rozmowy zmarłych*, zapoczątkowane przez Lukiana z Samosat z II wieku n.e., w których toczą fikcyjne dialogi autentyczne postacie z różnych epok (w polskiej literaturze przykładem może być stworzona przez Ignacego Krasickiego rozmowa między Platonem a Konfucjuszem – z tomu *Rozmowy zmarłych*). W dobie nowożytnej istniały również, począwszy od późnego średniowiecza, dialogi światopoglądowe w formie minidramatów o charakterze dydaktycznym, np. jako rozmowa między mistrzem nowicjatu w zakonie a nowicjuszem (gatunek ten, tzw. dialogus, uprawiany był w szkołach jezuickich, gdzie wystawiano takie drobne scenki).

Dialog jest zawsze formą autokreacji osób mówiących oraz tworzeniem poprzez słowne działanie jakiegoś – wspólnego lub złożonego z opozycji – obrazu rzeczywistości; jest ponadto ustanawianiem relacji między osobami i poglądami (kwestia aprobaty, dominacji, odrzucenia lub lekceważenia itd.). Dzieje się tak niezależnie od tego, czy jest to towarzyska konwersacja (swobodna, niezdyscyplinowana tematycznie wymiana uwag o konwencjonalnym charakterze), dyskusja (formułowanie sądów i opinii w celu przekonania do nich drugiej strony lub wypracowania wspólnego stanowiska), kłótnia, udzielanie sobie nawzajem wiedzy na jakiś temat bądź tylko wyrażanie indywidualnych emocji (więcej o działaniu słów i o *aktach mowy* ⇨ s. 226).

Istotna jest więc kwestia budowy dialogu – z punktu widzenia zależności, jakie zachodzą między replikami, a także jego całościowego przebiegu oraz efektu. Repliki mogą być po prostu wzajemnymi odpowiedziami na postawione pytania albo formą mniej lub bardziej pośredniej reakcji, np.:

a) dopowiedzeniem treści:

KOMENDANT: Sfinks! Dajcie po kieliszku i coś na przekąskę.
SFINKS: Może być szklaneczka?
KOMENDANT: Tylko przyprawcie wodą, bo to spirytus gorzelniany
(Tadeusz Różewicz *Do piachu*, w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*)

b) rodzajem gry słów, *kalamburu* [⇨ s. 278] tworzonego wespół przez rozmówców, którzy używają tego samego słowa w różnych sensach, jak w ciągu dalszym cytowanej wyżej wymiany zdań:

KOMENDANT: Psiakrew! Nie doprawił. SFINKS: Doprawiłem.
KOMENDANT: Sam się doprawiłeś...

c) równoległymi, niepowiązanymi ze sobą, absurdalnie brzmiącymi wypowiedzeniami, które jednak razem budują sytuację czy stanowią komentarze do nadrzędnego tematu, jak w rozpisanym na głosy, portretującym współczesną cywilizację „poemacie” z początku dramatu pt. *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* Tadeusza Różewicza:

ONA: Głupota przybiera rozmiary normalne
ON: nieskończoność jest krótsza od nogi Sophii Loren
ONA: miłość i nienawiść zmniejszyły wymagania
ON: biel już nie jest taka biała / taka rażąco biała
ONA: czerń nie jest już taka czarna / taka naprawdę czarna (tamże);

d) równoległymi wypowiedzeniami ukazującymi niemożliwość porozumienia na jakiś temat lub uzgodnienia relacji mówiących, czasem też replikami użytymi zamiast prawdziwej wymiany słów, na którą bohaterowie nie są w stanie się zdobyć: np. w wierszu *Na wieży Babel* Szymborskiej, gdzie kobieta i mężczyzna prowadzą rozmowę zaczynającą się od słów: „*– Która godzina?* – Tak, jestem szczęśliwa/ [...] – Więc nie słyszałaś burzy? [...] – Jak to, zapomniałeś?/ Miałam na sobie zwykłą szarą suknię [...]";
e) zestawionymi przypadkowo wypowiedzeniami, które już tylko pozostają świadectwem braku dialogu, jego rozpadu – jak wymiana nonsensownych sylab w zakończeniu *Łysej śpiewaczki* Eugène'a Ionesco.
f) jawnym odesłaniem do innego tekstu, a więc niejako dialogiem w podwójnym znaczeniu tego słowa, tj. prowadzonym zarówno pomiędzy postaciami utworu, jak i – na innym, metatekstowym poziomie – z literackim pierwowzorem. Zatem sens rozmowy wynika z połączenia zdań wypowiadanych oraz tych, które są aluzyjnie przywoływane – jak w *Intermedium* z *Wyszedł z domu* Różewicza, które jest naśladowaniem toczonego na cmentarzu dialogu z *Hamleta* Szekspira.

Dialogi mogą dotyczyć jednego bądź wielu tematów, zawierać lub nie przerwy czy zawieszenia głosu, a repliki mogą być wydłużone do całostek samodzielnych lub pozostawać w bezpośredniej (tematycznej, stylistycznej, emocjonalnej, odnoszącej się do sytuacji itp.) zależności od siebie nawzajem.

Niezwykle istotną rolę pełni w dialogach milczenie. Bywa przeciwwagą dla czyichś słów, formą ukrytego komentarza czy sposobem na ukrycie emocji (tak jest często stosowane przez księcia Myszkina w *Idiocie* Dostojewskiego), czasem także może być traktowane jako argument w sporze (Konrad w ten sposób wykorzystuje milczenie Boga w Wielkiej Improwizacji z *Dziadów cz. III* Adama Mickiewicza). Milczenie może również zaburzać komunikację lub być reakcją na czyjeś nadużycie norm komunikacyjnych (obie te możliwości są wykorzystane do maksimum w *Iwonie, księżniczce Burgunda* Witolda Gombrowicza). I odwrotnie – stanowić może właśnie sposób porozumiewania się postaci, które bez słów wyczuwają nawzajem swoje intencje i stany (jak w *Oceanie morzu* Alessandra Baricco, gdzie bohaterowie nawiązują kontakty telepatyczne lub pozostają w tak silnym emocjonalnym związku, że nie potrzeba im słów). **Zarówno dialog, jak i milczenie są bowiem znaczącymi formami obecności, sposobami bycia bohaterów względem siebie**.

Monologi i dialogi – jako wyodrębnione partie tekstu, stanowią zwykle wyraziste cząstki kompozycyjne, co bodaj najlepiej widać w dramacie, gdzie

każdy „głos" jest podany osobno, w formie mowy niezależnej, a czasem jeszcze opatrzony informacją-komentarzem w didaskaliach; w tekstach narracyjnych także często graficznie wyróżnia się dialogi postaci (zresztą część powieści jest w ogóle zdominowana przez dialog – np. *Tylko Beatrycze* Teodora Parnickiego). W wielu utworach jednak zależności między wypowiedziami postaci, a także między nadrzędnym „głosem" podmiotu a czyimiś innymi słowami bywają mocno zawikłane. Zwykle wspomina się o tych komplikacjach w odniesieniu do epiki (w rozdziale poświęconym narracji scharakteryzowane zostały: *mowa zależna*, *niezależna, pozornie zależna oraz pozornie niezależna* jako sposoby przekazywania słów bohaterów ⇨ s. 99). Wewnętrzne zróżnicowanie tekstu pod względem stopnia autonomiczności słów mówiącego podmiotu i innych postaci dotyczyć może jednak wszystkich typów dzieł.

Zauważmy, że także w liryce i w dramacie, w których przecież z zasady mamy do czynienia najczęściej z wyodrębnionymi wyraźnie wypowiedziami podmiotu czy postaci w mowie niezależnej, istnieje możliwość przekazywania czyichś, obcych słów. Bo choć każdy dialog jest układem cząstek mowy niezależnej (replik), a najbardziej jednorodny jako mowa jest (mówiony bądź „myślany") monolog, to sprawa się komplikuje, kiedy w ramach własnej wypowiedzi podmiot czy bohater dokonuje streszczenia wypowiedzi innej postaci. Sam wtedy zamienia się w pośrednika, relacjonującego na swój sposób czyjeś słowa, używa więc mowy zależnej – jest relatorem. Albo czyjeś słowa cytuje, wtedy w swojej własnej wypowiedzi umieszcza wyodrębnioną (cudzysłowem lub/i układem graficznym) czyjąś mowę niezależną. No i oczywiście nadrzędny podmiot może też posłużyć się mową pozornie zależną.

Wniosek stąd taki, że zależność/niezależność mowy w utworze wynika także z jej funkcji, z kontekstu.

- **Komentarz**

Przedstawione wyżej formy podawcze, czyli monolog, dialog, opowiadanie i opis, nie są jednak jedynymi sposobami przekazywania informacji w dziełach – ich uzupełnienie stanowi tzw. ***komentarz odautorski*** **(będący najczęściej dopowiedzeniem, wyjaśnieniem, ogólną uwagą, dygresją, czasem aluzją literacką, a bywa także, że dłuższym rozważaniem)**. Rzecz jasna, pamiętać musimy o umowności wszelkich zabiegów, które miałyby reprezentować w utworze autora. Komentarze stanowią co prawda odrębną, rozpoznawalną tematycznie, a często podmiotowo i stylistycznie, także pod względem tonu (od powagi po komizm czy ironię) warstwę utworu, niemniej jednak są elementem całościowej konstrukcji. Wchodzą zatem w rozmaite związki z fikcyjnym światem, niezależnie od tego, czy dotyczą aktualnych wydarzeń politycznych, światopoglądu, sposobu budowania fabuły, zachowania bohaterów bądź stylu dzieła; są wyrazem humoru, przejawem systemu wartości. Mogą być skierowane wprost do odbiorcy albo pozbawione wyraźnego adresata. Sam sposób włączania komentarzy w tekst też bywa bardzo różny – od wtopienia w całość po wyraźne

wyodrębnienie graficzne (odcięte znakami interpunkcyjnymi zdanie wtrącone, nawias, odrębny akapit, inna czcionka lub przypis).

Umieszczanie bądź nie komentarzy w utworach jest nie tylko istotnym zabiegiem konstrukcyjnym (mogą zarówno rozbijać, jak i scalać fabułę, wzmacniać lub osłabiać wrażenie przebywania w świecie przedstawionym), lecz może być także wyrazem całościowej pisarskiej strategii, znakiem wiedzy życiowej i artystycznej samoświadomości, świadectwem toczonych sporów, śladem polemik itp. Zatem rozważenie stopnia współudziału komentarza w kompozycji całości, w kreowaniu świata przedstawionego oraz w sterowaniu naszą uwagą i odbiorem fabuły stanowi niezbędny składnik analizy tekstu. Komentarze często bywają formą gry z czytelnikiem – jej przedmiotem może być m.in. fikcyjne bądź autentyczne pochodzenie opisywanych zdarzeń oraz osób, w tym – samego wypowiadającego się podmiotu; stosunek autora do dzieła, fabuły oraz odbiorcy; wiarygodność postaci i słów przez nie wypowiadanych. Komentarze mogą też być wyrazem nastawienia do konwencji literackich oraz do światopoglądowych i estetycznych sporów epoki.

Rozłącznie lub razem mogą występować uwagi o charakterze *autobiograficznym* (odnoszące się do życia samego pisarza – zob. np. *Kronikę wypadków miłosnych* Tadeusza Konwickiego) i *autotematycznym* (komentarze na temat własnej twórczości, procesu powstawania dzieła, technik pisarskich itp. – zob. *Rynek* Kazimierza Brandysa), także *metaliterackim* (tj. odnoszące się ogólnie do zjawisk literackich, nurtów, podziałów wewnątrz literatury, reguł kompozycyjnych – zob. *Nieznośną lekkość bytu* Milana Kundery). Komentarze metaliterackie często są także powiązane z zapiskami o charakterze *metafikcyjnym* (wtedy ich przedmiotem jest fabuła utworu, przebieg wątku, zachowanie postaci, podejmowanie decyzji co do charakteru sceny, itp. – co może mieć formę m.in. obnażania fikcyjności sytuacji lirycznej albo wprowadzania uwag dotyczących sposobu myślenia czy mówienia bohaterów literackich, a także prowadzenia „narracji drugiego stopnia", której tematem jest przebieg narracji w utworze – zob. np. *Miazgę* Jerzego Andrzejewskiego).

Podobną funkcję (jak powyższe formy autokomentarza) – tj. uzupełnienia, dopowiedzenia oraz interpretacji kontekstu – mogą mieć włączone w utwór wszelkie refleksje, uwagi, pouczenia, oświadczenia, zwroty do adresata czy wypowiedzi programowe.



Jak zauważył Umberto Eco, tym razem bardziej jako „praktyk", tj. pisarz i czytelnik, niż jako teoretyk literatury – każdy utwór ma swój własny „oddech" (czyli rytm tekstu, tempo obrazów i zdarzeń, sobie właściwy sposób budowania świata przedstawionego i tworzenia napięcia), a jednocześnie domaga się znalezienia odpowiedniego „oddechu" przez odbiorcę. Eco pisze, że: „Są powieści, które oddychają jak gazele, i takie, które oddychają jak wieloryby albo słonie", oraz że „Wciągnąć się w powieść to jak wyruszyć na wyprawę gór-

ską. Trzeba nauczyć się oddychać, wpaść w rytm marszu, gdyż inaczej wkrótce trzeba będzie przystanąć. To samo dzieje się w poezji”[101]. A zatem, dodajmy, niedostosowanie swojego „oddechu” lektury do właściwości tekstu literackiego, w tym do jego kompozycji, oznacza czytelnicze fiasko (to dlatego np. tryb lektury nastawiony na szybki pobór informacji – jak przy czytaniu notatek prasowych – nie sprawdza się przy lekturze wiersza czy powieści, a tryb czytania liryków – przy reportażu).

I jeszcze jedna uwaga: umiejętności percepcyjne oraz potrzeby odbiorców wciąż ulegają kulturowym i historycznym modyfikacjom – współcześnie powszechnym doświadczeniem jest codzienny dostęp do bardzo wielu rozmaitych i dynamicznie zmieniających się, nieraz też równolegle przekazywanych danych (nawet w obrębie jednego pola widzenia, tj. ekranu komputera czy telewizora), co sto i więcej lat temu byłoby trudne do zaakceptowania. Teksty literackie – nie tylko poprzez treść, sposób używania języka, lecz także przez konstrukcję – są zatem swego rodzaju barometrem zmian percepcyjnych, potrzeb i umiejętności poznawczych człowieka.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Przeczytaj motta, wstęp i pierwszych kilka stron *Cesarza* R. Kapuścińskiego. Jak na siebie oddziaływają poszczególne fragmenty? Jakie sygnały wysyła autor czytelnikowi poprzez taką konstrukcję?
2. Przeczytaj *Nieszczęsnych* B.S. Johnsona – odpowiedz sobie na pytania: co daje autorowi, a co czytelnikowi taka kompozycja; w jaki sposób podziały makrotekstowe podporządkowują sobie inne elementy powieści; jakiego typu fabuła najlepiej nadaje się do takiego przedstawienia; która ze znanych polskich tradycyjnych powieści mogłaby zyskać przez podobną konstrukcję?
3. Przeczytaj poemat *Spadanie* Różewicza (z tomu *Twarz trzecia*) – prześledź zależności między jego częściami, zastanów się nad przyczyną takiego, a nie innego podziału tekstu na całostki myślowe.

Podpowiedź bibliograficzna:

1. *Kompozycja dzieła literackiego*, red. A. Stoff, Toruń 2004.
2. Anna Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX w.*, wyd. II uzup., Kraków 1998.
3. Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
4. Boris Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przekł. P. Fast, Katowice 1997.
5. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przekł. zbior., Warszawa 1973.

[101] Zob. U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”* [posłowie do:] tegoż, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1988, s. 608.

8. Światy i postacie

Ważne pojęcia: **świat przedstawiony · postacie literackie · motywacja utworu · antropomimetyczność · porte-parole**

Jak już była w rozdziale trzecim mowa, **zarówno *świat przedstawiony*, jak i wszelkie *przedmioty przedstawione*, w tym *postacie literackie*, to przede wszystkim konstrukty znaczeniowe – efekty użytych słów i sposobów ich rozumienia** ⇨ s. 51. Właściwości świata przedstawionego są zupełnie różne w zależności od typu fikcji ⇨ s. 32, budowy tekstu i kompozycji utworu (w tym proporcji między różnymi formami podawczymi) ⇨ s. 124, także od gatunku. Pozostają one pod silnym wpływem konwencji literackich oraz założeń estetycznych czy ideologicznych – **świat przedstawiony** bowiem **to wynik twórczego wykorzystania materiału tematycznego i możliwości języka**.

Ostatecznie o całości decyduje, rzecz jasna, zamysł artystyczny autora. O właściwościach fikcyjnej czasoprzestrzeni i jej „mieszkańcach" przesądzają: jego styl, wyobraźnia, wiedza, doświadczenie, kompetencja językowa, umiejętności percepcyjne, sposoby konceptualizacji, właściwości psychologiczne, lektury, otoczenie itd. Również ideologiczne założenia czy przekonania dotyczące możliwości poznawczych, jakie niesie literatura – po jednej stronie stoi wiara w moc kreacyjną słowa, w sens (lub tylko społeczną potrzebę) „światotwórstwa", po przeciwnej: rozmaite przyczyny, które powodują, że powstająca fikcja od razu jest podważana, sprawia wrażenie niegotowej, niewiarygodnej czy pełnej wewnętrznych sprzeczności. Iluzja bądź deziluzja, szczegółowość czy ledwie szkicowy charakter, wiarygodność albo ironiczna gra, stałość lub zmienność reguł rządzących danym światem – to tylko niektóre skrajne właściwości, pomiędzy którymi oscylują fikcyjne światy. Na dodatek część wiedzy o nich powstaje nie tylko z autorskiego zamiaru oraz ze znaczeń użytych słów, lecz także dzięki obecności odbiorcy i jego kompetencji, doświadczeniu oraz kulturowemu kontekstowi, w ramach którego odbywa się lektura.

„Świat przedstawiony" jako zbiór założeń

Nie ma właściwie terminów, które byłyby całkowicie „przezroczyste", obojętne dla przekazywanych treści. Nawet gdy są powszechnie stosowane i gdy już nie zauważamy ich specyfiki, to tym bardziej należy im się przyjrzeć, by wiedzieć, jaki mają wpływ na rozumienie i interpretację ukrytych za nimi pojęć. I tak na przykład sama nazwa „świat przedstawiony" w gruncie rzeczy zakłada: a) myślenie o świecie przedstawionym jako czymś analogicznym wobec świata realnego – skoro użyte jest to samo słowo „świat", które stosujemy w stosunku do rzeczywistości; b) pewną wtórność czy zakotwiczenie w językowym medium – bo nie jest to po prostu świat, lecz coś, co zostało poddane prezentacji (przedstawione za pomocą słów); c) całościowość, wielowymiarowość i samowystarczalność – gdyż słowo „świat" niesie takie konotacje. Pójdźmy dalej tym tropem. Strona bierna i aspekt dokonany czasownika sugerują czyjeś pośrednictwo i celowe działanie (świat jest przez kogoś i komuś przedstawiony) oraz jednokrotność aktu przedstawienia. Ponadto w omawianym terminie „świat" został potraktowany jak gotowy obiekt, gdyż jest nieaktywnym przedmiotem czynności, jaką jest ukazywanie go. Wynikać stąd mogą jeszcze dwie konsekwencje: „świat" jawi się jako coś, co istniało już, zanim zostało „przedstawione" (bo przedstawia się zwykle to, co jest, choćby tylko w planach lub wyobraźni); widać też wyraźną analogię pomiędzy literaturą a innymi sztukami, które dysponują własnymi sposobami przedstawiania czegoś (o obrazach, rzeźbach czy filmach też mówi się, że coś przedstawiają).

Bezkrytyczne posługiwanie się terminem „świat przedstawiony" wiąże się ze złudzeniem, że w przypadku utworów literackich mamy do czynienia z mniej lub bardziej wierną imitacją rzeczywistości (skoro wystarczy ją „przedstawić"), oraz złudzeniem co do autonomicznego funkcjonowania powstałego w ten sposób „świata". Kryje się za tym również domniemanie, że świat ów posiada reguły czy cechy, które pozwalają go innym przedstawić. Myślenie w kategoriach dającego się zracjonalizować, mającego trwałe cechy „universum" ułatwia kontakt z nowym „światem" podczas lektury, ale też pozwala czytelnikowi zapomnieć, że ma do czynienia z językową kreacją i zarazem z erupcją czyjejś wyobraźni, a także z tekstem powiązanym mnóstwem subtelnych, niekoniecznie jawnych, świadomych i zaplanowanych związków z tysiącami innych tego typu tworów.

Skutkiem poddania się opisanym wyżej złudzeniom jest dokonywanie charakterystyki świata przedstawionego poprzez wyliczanie właściwości, omawianie budowy wątków, ustalanie relacji między składowymi motywami, rozpatrywanie zależności między znanym nam światem rzeczywistym (współczesnym lub historycznym) a światem prezentowanym w fikcji. Takie myślenie o świecie przedstawionym zakłada możliwość wypełnienia, jak to się robi na szkolne potrzeby, stałego kwestionariusza – przypominającego urzę-

dowe *curriculum vitae* czy protokół – w którym osoby, rzeczy, zwierzęta, rośliny, miejsca, zjawiska oraz istoty fantastyczne czy nadprzyrodzone, a także czas i przestrzeń mają swój katalog funkcji i właściwości oraz jasno wytyczone granice [por. początki rozdziałów o czasie i przestrzeni].

Od razu trzeba też powiedzieć, że ogromna część utworów wyraźnie zachęca do tego typu czynności i że niesie to oczywiste poznawcze korzyści. Poprzez opisy, charakterystyki czy zawarte w tekście komentarze, zaznaczanie dat, nazw, podawanie motywacji itp. tekst naprowadza czytelnika na pomysł rekonstrukcji i porządkowania danych. I odwrotnie – ludzka potrzeba rozumienia związana jest z porządkowaniem, szukaniem przyczyn i następstw, ustalaniem hierarchii, tworzeniem uogólnień, grupowaniem pojęć wokół kategorii (zob. rozdziały poświęcone czasowi i przestrzeni). Także – poszukiwaniem jednej, dominującej *motywacji*, która objaśniałaby zasady rządzące w danym świecie. ***Motywacja* to system uwarunkowań wewnątrz utworu literackiego, któremu wszelkie elementy świata przedstawionego są podporządkowane; zespół czynników kształtujących świat przedstawiony i przesądzający o jego właściwościach**. Na przykład można wyróżnić: motywację realistyczną, społeczną, psychologiczną, fantastyczną, metafizyczną oraz konstrukcyjną[102], a także naturalistyczną, turpistyczną, groteskową czy metafikcyjną itp., w zależności od konkretnego dzieła. Zresztą często ustalenie motywacji, wyliczenie właściwości przedmiotów przedstawionych jest po prostu konieczne, by zorientować się w zawartości utworu. Zebrane w ten sposób dane przynoszą cenną wiedzę o treści dzieł, ale równocześnie „zakrywają" inną perspektywę patrzenia na świat przedstawiony.

Na tę odmienną perspektywę składają się:

1) świadomość niepełności, subiektywności, a także ułamkowego i wieloznacznego oraz wieloperspektywicznego charakteru każdego językowego przedstawienia;
2) świadomość tego, że język sam jest znaczącym pośrednikiem, wnoszącym przypadkowe, również podświadome oraz kulturowe i powstające doraźnie w trakcie lektury sensy w obręb utworu; nie jest więc tylko posłusznym narzędziem, a pełnoprawnym uczestnikiem komunikacyjnej gry;
3) świadomość interakcji oraz możliwej wymiany ról między poznającym i tym, co jest poznawane – zatem świat przedstawiony nie jest tylko gotowym produktem, lecz także może być postrzegany jako coś, co oddziałuje, jest aktywne zarówno wobec odbiorcy (bo wpływa na jego sposób myślenia, emocje itp.), jak i wobec przedmiotów (bo ukazuje je z jakiejś perspektywy, w ramach jakiegoś układu odniesienia); to świat nie tylko przedstawiony, lecz i „przedstawiający", tj. ukazujący coś komuś w danym momencie w określonym świetle, czyli wytwarzający obrazy, poglądy, sytuacje itp.;

[102] Zob. hasło „motywacja" w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, dz. cyt.

4) świadomość tego, że „przedstawianie” nie musi być łączone tylko albo z opisywaniem wyglądu – a więc udawaniem percepcji wzrokowej, bazującym na dokładności w wynajdywaniu cech, na trafności nazw i na ustaleniu relacji pomiędzy elementami, albo z intelektualnym porządkowaniem, dzięki któremu ciągłość, hierarchia, racjonalne uzasadnienie, konsekwencja decydują o powodzeniu przedstawienia;
5) świadomość tego, że to, co bierzemy za „świat” realistyczny bądź fantastyczny czy inny, jest tylko cząstkowym zarysem, utrwaloną chwilową ekspresją, mentalnym konstruktem, na który składa się suma najrozmaitszych doświadczeń i znajomość języka;
6) świadomość działania „efektu retorycznego”, który sprawia, że poddajemy się sugestii tekstu co do istnienia, właściwości, funkcji, ważności i emocjonalnej aury związanej z przedstawianymi przedmiotami.

Można powiedzieć, że to sama literatura wymusza dwojakie rozumienie świata przedstawionego i – szerzej – poetyki: istnieją bowiem co najmniej dwa różne sposoby podchodzenia do utworów literackich, wynikające z różnych założeń poznawczych oraz doświadczeń lekturowych, które stawia się w centrum zainteresowań.

I. Jeden to **stanowisko racjonalne i obiektywizujące, w ramach którego świat przedstawiony traktowany jest jako nieruchomy, będący całością obiekt, końcowy efekt tworzenia; poddany logice i wewnętrznym prawidłowościom, które można następnie jasno wyłożyć w formie reguł**.

Na przykład Homer w *Odysei*, Kochanowski w *Trenach* czy Prus w *Lalce* tworzą „światy” wewnętrznie spójne, w których nawet gwałtowny przebieg wydarzeń znajduje swoją logiczną wykładnię, a charaktery i losy nawzajem się oświetlają. Dzieje postaci można odtworzyć i zrozumieć w ramach porządku – kolejno: epopei, trenu i powieści realistycznej, a także posługując się kategoriami mitu, losu, historii, społeczeństwa, miłości, opozycją dobro indywidualne/dobro wspólne, rozpatrując kwestie religijne, etyczne itd. W tak konstruowanej fikcyjnej rzeczywistości odważny Grek – Odyseusz – już zawsze będzie sprytny i mężny, a jego przeznaczeniem będą przygody w drodze powrotnej do Itaki, gdzie na niego czekać będzie żona z synem. Urszulka Kochanowska pozostanie małą i uzdolnioną, zmarłą córeczką poety, który uczy się stopniowo pokonywać stratę, używając po temu i antycznych wzorców, i polskich pieśni ludowych, argumentów racjonalnych i obrazów ze snu. A Wokulski będzie musiał znosić na darmo wiele upokorzeń, prowadząc w dziewiętnastowiecznej Warszawie, pod rosyjskim zaborem, sklep – i próbując podbić serce ukochanej, której wydaje się, że wciąż należy jeszcze do wyższej społecznej sfery, bo nie zna rozmiarów trudności finansowych swego ojca.

II. Drugi, odmienny sposób podejścia cechuje **myślenie silnie kontekstowe, które umożliwia dostrzeżenie tego, jak bardzo niestabilne są sensy słów i koncepcje człowieka, jak „obraz świata” zmienia się w zależności od przyjętych chwilowo przesłanek, systemu pojęć i wartości. Świat przedsta-**

wiony jawi się tutaj jako pole działania rozmaitych, często przeciwstawnych i nieskoordynowanych sił, wypadkowa energii języka, działania podświadomości oraz wpływu kultury. To wyjaśnia, dlaczego w *Szewcach* Witkacego ani księżna nie jest zwykłą księżną, ani prokurator prokuratorem, dlaczego w *Kosmosie* Gombrowicza niejasne relacje, koincydencje i znaki łączą działania oraz postaci, zaś bohater *Kartoteki* Różewicza nie ma stałych właściwości, tak jak nie mają ich przestrzeń i czas w tym utworze. Zależności pomiędzy osobami i przedstawionymi losami mogą się mieszać, najdosłowniej, jak talia kart – o czym przekonuje z kolei *Zamek krzyżujących się losów* Italo Calvino, a postać może negocjować z narratorem-twórcą własną tożsamość, jak w powieści pt. *Rozdwojony w sobie* Teodora Parnickiego.

Podkreślić jednak trzeba, że obydwa te sposoby rozumienia natury świata przedstawionego – choć wyglądają na wykluczające się nawzajem – wyznaczają tylko dwa skrajne bieguny pokazujące m o ż l i w o ś c i tkwiące i w samej literaturze, i w badaniach jej poświęconych, a większość utworów i komentarzy znajduje się gdzieś pomiędzy skrajnościami bądź nawet realizuje obydwa modele naraz. **W odniesieniu do tych samych utworów można by też – do pewnego stopnia – stosować zarówno wykładnię porządkującą i stabilizującą sens, jak i celowo nastawioną na szukanie wewnętrznego zróżnicowania, niekonsekwencji czy wieloznaczności**.

Historię Odyseusza można zresztą czytać także jako – pełen niepewności i fobii, spowodowanych stłumieniem męskich lęków – zapis podświadomych obrazów. Pokazują one współistnienie heroicznego dyskursu (w którym o losy wracającego spod Troi wielkiego wodza kłócą się bogowie) z indywidualnymi wewnętrznymi kompleksami i urazami. Te same motywy ukażą nam wtedy nie – świat mitologiczny, ze spójnym wątkiem heroicznego głównego bohatera, który to bohater konsekwentnie zmierza do celu, lecz świat fantasmagoryczny, w którym każda z przygód stanowi odrębną przypowieść i zarazem próbę „rozegrania" różnych sprzecznych emocji i postaw tkwiących w wielkim greckim wodzu. Cały utwór może być także czytany jako opowieść o snuciu opowieści, o mocy opowiadania, także o uzdrowieniu własnej sytuacji psychologicznej przez opowieść. Większość przygód Odyseusza poznajemy wszak z jego własnych ust – a znalezienie się z powrotem w Itace następuje zaraz po tym, jak szczegółowo opowiedział swe dzieje królowi Feaków. Pomoc ze strony jednych bogów i koniec gniewu innych są więc jakby potwierdzeniem pracy samoświadomości Odyseusza, który dojrzał do powrotu do domu i do samodzielnej walki o odzyskanie pozycji w rodzinnym kraju, u boku żony.

Analizując sposób organizacji świata przedstawionego, dobrze jest, oprócz uświadomienia sobie właściwości „kwestionariuszowych" – spróbować dostrzec oba opisane wyżej „wymiary", tj. znaleźć dowody na: stałość i niestałość własności tego świata oraz występujących w nim postaci; celowość i przypadek; logikę i to, co jej umyka; konwencjonalność i źródło rozsadzania konwencji; obecność nadrzędnej struktury, a zarazem istnienie elementów, które ją od środka rozbijają. Warto przy tym pamiętać o aspekcie historycznoliterackim – każda epoka niesie swoje rozwiązania w odniesieniu do budowy teks-

tu, języka, stylu oraz odmian fikcji, także konstruuje inny obraz człowieka, społeczności, inaczej ustala hierarchię tego, co istotne, a także tego, co jest przedmiotem tabu[103]. Utwory literackie niosą ze sobą ogromny materiał antropologiczny, poznawczy, a odkrycia jednych autorów stają się w końcu konwencją czy punktem odniesienia dla innych. **Jeśli chcemy odczytywać właściwości i sens świata przedstawionego wbrew kulturowemu kontekstowi, to zawsze powinniśmy to czynić ze świadomością podejmowanego ryzyka – i po zapoznaniu się z macierzystym historycznym tłem, aby nie popełniać błędów** (jak zarzucanie Sienkiewiczowi, że nie myślał w kategoriach postkolonialnych i napisał w XIX wieku powieść o siedemnastowiecznych wojnach i obronie wielkiej Rzeczypospolitej bez uwzględnienia dwudziestowiecznej wrażliwości związanej z kulturą pogranicza i ochroną mniejszości etnicznych; albo jak doszukiwanie się motywu homoseksualnego w przyjacielskiej relacji między Wokulskim i Rzeckim w dziewiętnastowiecznej *Lalce* napisanej przez Bolesława Prusa).

Poszczególne światy z zamieszkującymi je bohaterami są więc jak opisane przez Miłosza ziarnko maku, na którym „stoi mały dom" i które jest Ziemią[104]. Pojedyncza makówka stanowi z bliska cały oryginalny kosmos, w którym, wydawałoby się, jest wszystko (w dodatku indywidualne, odrębne, swojskie), lecz w szerszej perspektywie – jakąś miliardową cząstkę jeszcze większej całości, w której zarówno domek, ogród z makówkami, jak i cały świat są tylko mikrocząstkami. Sztuką badacza jest dostrzec obie perspektywy.

Postać – obiekt, osoba, zbiór znaków

Postacie literackie są takie, jakie są zamieszkane przez nich literackie światy – fikcyjne, zależne od języka i przyjętej konwencji; ledwie naszkicowane lub dokładnie określone, spójne lub pełne sprzeczności bądź niedopowiedzeń. Mogą być realistyczne bądź fantastyczne, surrealistyczne lub wierne historycznym realiom bądź wyraźnie sygnalizujące swoją wyłącznie tekstową naturę; traktowane w utworze serio bądź prześmiewczo, ironicznie czy groteskowo. No i wreszcie mogą być ***antropomimetyczne*** – czyli mieć kształt i naturę wzorowaną na ludzkiej, a więc po prostu być fikcyjnymi osobami [z gr. *ànthrōpos* = człowiek; *mimēsis* = naśladowanie]; mogą też w różnym stopniu to podobieństwo odrzucać.

[103] Por. H. Gosk, *Opowieść (o) współczesnej postaci literackiej* [druk elektr.] http://www.edupress.pl/pdf/7/3167.pdf, październik 2006 [dostęp: 7.06.2010]. Artykuł drukowany w „Polonistyce" 2006 nr 10.

[104] Wiersz pt. *Przypowieść o maku* z cyklu *Świat (poema naiwne)* – w tomie: Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. I, Kraków 1993.

Skala jest ogromna: od częściowego posiadania cech innych niż ludzkie (jak hobbity z powieści *Hobbit, czyli tam i z powrotem* Reuela Ronalda Johna Tolkiena), po całkowitą odmienność. Postaciami mogą być zwierzęta, rośliny, wytwory techniki, formacje geologiczne czy zjawiska atmosferyczne, istoty pozaziemskie, hybrydy ludzko-zwierzęce, ludzko-roślinne itp., istoty niemające człowieczego ciała, ale ludzką psychikę, roboty w ludzkiej skórze i z człowieczymi uczuciami – lub odwrotnie: istoty zbliżone do nas tylko cielesnością, a będące psychicznymi robotami; personifikacje pojęć [⇨ hasło alegoria, s. 311]; a także rozmaite byty nadprzyrodzone: duchy, bóstwa, anioły itp. Pojęcie „postać literacka" odnosi się do bardzo obszernej kategorii, w której centrum widoczny jest (także dominujący w tym rozdziale) antropomimetyczny *prototyp* [na temat *prototypów* ⇨ s. 81], a bliżej lub dalej niego mieszczą się inne twory. Dopiero bowiem odległość od wyrazistego, ludzkiego „charakteru" pozwala dostrzec specyfikę innych literackich figur czy zjawisk biorących udział w świecie przedstawionym.

Dla ułatwienia wszystkie fikcyjne figury nazywać będziemy dalej „postaciami literackimi", choć część z nich to zjawiska, które nie tylko nie są antropomimetyczne, lecz mogą nie mieć nawet dającej się określić zewnętrznej formy. Bywają jedynie głosem, wrażeniem, bytem potencjalnym lub amorficznym (jak tytułowy Śnigrobek z wiersza Bolesława Leśmiana; jak czujący ocean z *Solaris* Stanisława Lema czy sygnalizujący obecność kota jego uśmiech z *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla). Innym przypada w udziale tylko jakaś pojedyncza ludzka cecha, trudno więc na tej podstawie powiedzieć, kim są i jak istnieją – np. o tytułowej postaci z wiersza *Dziewczyna* Leśmiana[105] wiemy tylko, że „Łka, więc jest". Nie da się jej w ramach przedstawianego świata ani dotknąć, ani nawet zobaczyć, gdyż jest ona tylko punktem odniesienia dla tęsknoty, skupieniem pragnień innych bohaterów. Wiele postaci, zwłaszcza w liryce, ma takie ledwie naszkicowane właściwości, a ich byt zależny jest od chwilowego zogniskowania uwagi, pamięci czy uczuć wokół jakiegoś mniej lub bardziej konkretnego obiektu (motywu).

Znalezienie w gąszczu fikcyjnych bytów jakichś cech wspólnych jest niezwykle trudne, podobnie jak określenie historycznych zmian, które zaszły w ukazywaniu postaci. **Tym, co niewątpliwie łączy wszelkie literackie postaci, jest ich bytowa podwójność – postać jest jednocześnie figurą semantyczną w obrębie tekstu, jednostką dyskursu (tj. sumą zdań odnoszących się do wspólnego obiektu czy podmiotu, językowym konstruktem), jak i figurą w świecie przedstawionym (grupą powiązanych ze sobą motywów pozostających w ścisłym związku z całością przedstawionej rzeczywistości, typem fikcji, główną motywacją utworu czy przebiegiem akcji)**. Może być obiektem (kimś lub czymś), o którym się opowiada, koncentrować wokół siebie fabułę lub zawartość tematyczną utworu – czyli być ***bohaterem literackim*** dzieła. Jeśli

[105] Z tomu *Napój cienisty...* B. Leśmian, *Poezje*, wyb. i oprac. B. Zadura, Lublin 1989.

jest postacią centralną – nazywana bywa po prostu głównym bohaterem lub *protagonistą*, a jej przeciwnik, druga co do ważności osoba – *antagonistą* [oba terminy wywodzą się z antycznego teatru greckiego ⇨ s. 221]. Bohaterowie niepełniący najważniejszych ról to ***postacie drugoplanowe***, ewentualnie – gdy pojawiają się w obrębie fabuły tylko jednorazowo – ***postacie epizodyczne***. Postać może też być równocześnie bohaterem i podmiotem literackiej wypowiedzi – jak narrator personalny czy podmiot w tzw. *liryce medium* ⇨ s. 94 i 182. Określenia „bohater" i „postać" bywają – ze względów stylistycznych – traktowane wymiennie, niezależnie od pełnionej roli czy charakteru (w tej książce też niejednokrotnie słowa „postać" oraz „bohater" używane są synonimicznie).

Częściowo do rangi „postaci" aspirować mogą szczegółowo przedstawieni wewnątrzliteraccy adresaci, do których skierowany jest monolog liryczny czy wypowiedź narratora. Postacią może być także wyodrębniony pisarski podmiot czy potencjalny czytelnik – jako figury, do których lub o których się w utworze mówi (w tekstach o charakterze autotematycznym bądź metafikcyjnym ⇨ uwagi ze s. 37 i 134). Czytelnik i autor zostają jako współbohaterowie na wiele sposobów włączeni w rzeczywistość przedstawioną – światy Laurence'a Sterne'a, Tadeusza Konwickiego, Teodora Parnickiego, Tadeusza Różewicza, Italo Calvino, Władimira Nabokowa, Milana Kundery, Johna Bartha, Reymonda Federmana oraz wielu innych pełne są rozmaitych tropów prowadzących do osoby autora jako twórcy i zarazem bohatera literackiej opowieści, a także do właśnie czytającego tekst człowieka, którego reakcje (ciekawość, znużenie, niepewność, niezrozumienie, odłożenie lektury itd.) uwzględniane są jako część planu związanego z rozwojem fabuły.

Zarówno więc stopień obecności (intensywność istnienia, odrębność), jak i stopień indywidualizacji postaci (wyposażenie jej w rozmaite, przynależne do niej i zarazem charakteryzujące ją właściwości) bywa bardzo różny. Nazwy własne, cechy wyglądu i charakteru, sposób zachowania, wypowiedzi, także relacje z innymi konstytuują w naszej świadomości postać. Jest ona zależna od użytych słów i zdań, stworzonych z nich opisów, fragmentów opowiadania i komentarzy, a także od decyzji kompozycyjnych, stylistycznych i retorycznych autora. Jej obraz zmienia się pod wpływem metafor, porównań, epitetów oraz wszelkich określeń i wyrażeń wartościujących. Nawiasem mówiąc, to właśnie stopień konkretności i indywidualności bohatera literackiego decyduje o jego ochronie prawnej – z postacią literacką jest trochę tak, jak z celebrytą: im intensywniej postać istnieje w swoim świecie i im bardziej jest znana poza nim, tym bardziej przysługuje jej taka ochrona[106].

Dopiero ogarnięcie całego utworu pozwala zrekonstruować wiedzę o postaciach, którą zawiera tekst – zwykle jednak od razu uzupełniamy te infor-

---

[106] Zob. artykuł: K. Grzybczyk, *Prawnoautorska ochrona postaci fikcyjnej*, umieszczony pod adresem: http://www.monitorprawniczy.pl/index.php?cid=20&id=1317&mod=m_artykuly [dostęp: 30.05.2010].

macje przez naszą własną wiedzę o ludzkich sposobach bycia, wyglądach, problemach, zachowaniach, także o innych utworach i stworzonych tam kreacjach. Dlatego tekstowy charakter wszelkich postaci literackich nieraz nam umyka – dopiero uważna analiza odsłania ledwie cząstkową, zależną od użytych wyrazów i zwrotów, również od kontekstu i konwencji literackiej, często niespójną naturę zapisanych w utworze informacji. A przecież **postać, nawet najbardziej realistycznie przedstawiona, jest zawsze – przez sam fakt „bycia opowiedzianą" – podległa językowi opisującej ją osoby**. Jest więc bytem zależnym od czyjejś opowieści, upodobań, umiejętności obserwacji, emocji, doboru słów. Mało tego, jak to trafnie ujął Edward Kasperski: „postać literacka jest dana wespół z reakcją autora na postać [...] **pisarskie ujęcie postaci jest zarazem projektem reakcji czytelnika**"[107]. Kształtuje czytelnicze oceny, postawy, zachęca lub zniechęca do tego, by się z bohaterem utożsamić, może wpływać na sposób rozumienia procesów historycznych, społecznych czy psychologicznych. Postać, jak pisze badacz, jawi się wręcz jako „machina retoryczna" – przekonująca o istnieniu i właściwościach konkretnej przedstawionej osoby i otaczającego ją świata (niezależnie od ewentualnych źródeł historycznych, życiowego prawdopodobieństwa itp.). Autor wytwarza silną sugestię, wpływając w ten sposób na odbiór. A zatem **wrażenie, że doskonale znamy postać i że ma ona niepowtarzalny charakter, że rozpoznajemy właściwe tylko jej zachowania czy poglądy, oznacza po prostu skuteczną pisarską fikcjotwórczą strategię**.

Autor może też wyraźnie dawać do zrozumienia, że któryś z bohaterów w dużym stopniu podziela jego myśli, uczucia czy sądy. Sugestia tekstu co do trafności przedstawianych przez postać postaw lub poglądów może się zawierać w wytypowaniu danej fikcyjnej figury do roli głównego bohatera, podkreślaniu pozytywnych cech postaci i dobrej opinii, jaką ma ona wśród pozostałych bohaterów, akcentowaniu niezwykłej funkcji, wyjątkowej osobowości, w aprobacie dla zachowań itd. Jeśli postać wydaje się reprezentować poglądy samego autora – jak w wypadku doktora Bernarda Rieux w *Dżumie* Camusa czy Józia z *Ferdydurke* Gombrowicza – wtedy stosuje się wobec niej określenie ***porte-parole*** [fr. *porte parole* = ktoś, kto przemawia z czyjegoś upoważnienia, w czymś imieniu, jako rzecznik; z fr. *porter* = nosić + *parole* = słowo, wypowiedź]. I choć termin ten tradycyjnie stosowany jest wobec postaci z utworów epickich i dramatycznych, to nic nie stoi na przeszkodzie, by móc posługiwać się dość szeroką kategorią *porte-parole* także do interpretacji takiej odmiany liryki, w której pojawia się postać będąca zarazem bliskim autorowi „medium" ⇨ s. 184. Gdy natomiast bohater(ka) komentuje zachowania innych, poucza ich, interpretuje sceny albo wygłasza umoralniające sentencje – jak bywa literaturze o charakterze dydaktycznym bądź ideologicznie zaangażowanej – pełni funkcję ***rezo-***

[107] E. Kasperski, *Poetyka i antropologia postaci*. W: *Postać literacka. Teoria i historia*, Warszawa 1998, s. 36.

nera [z fr. *raisonner* = rozmyślać, zastanawiać się]. Taką rolę ma np. Podkomorzy w *Powrocie posła* Juliana Ursyna Niemcewicza. W literaturze współczesnej łatwiej o przeciwieństwo, zaprzeczenie moralizatorskiej roli. Taką swego rodzaju kpiną z funkcji rezonera jest Witold z *Pornografii* Witolda Gombrowicza – postać komentująca, czasem też aranżująca poszczególne sceny, sugerująca ich dwuznaczność.

Warto przy okazji zaznaczyć, że literatura często korzystała i korzysta z możliwości sygnalizowania wyjątkowej pozycji bohatera w świecie przedstawionym w zupełnie odmiennym celu. Trudna aksjologiczna gra powstaje i w wypadku tożsamości imienia głównego bohatera oraz autora (⇨ uwaga ze s. 94), i w wypadku emocjonalnego zaangażowania się w skomplikowane losy bohaterów o charakterach wewnętrznie sprzecznych, którzy dokonują czynów złych, moralnie wątpliwych bądź trudnych do usprawiedliwienia, a jednocześnie budzą życzliwe zrozumienie i współczucie (*casus* bohaterów Fiodora Dostojewskiego, Josepha Conrada i Johna M. Coetzee). Jeszcze inaczej przedstawia się sytuacja, gdy główny bohater, choć wybiera, obiektywnie rzecz rozpatrując, radykalne zło, to ukazany jest jako postać tak wielowymiarowo i z bliska, w dodatku w narracji personalnej, pierwszoosobowej, że powstaje obraz daleki od jednoznacznych ocen (przypadek kontrowersyjnych, czasem wręcz odpychających *Łaskawych* Johna Littela, które są wspomnieniami esesmana, mordercy, będącego jednocześnie znawcą sztuki i doktorem prawa).

Z punktu widzenia sposobu „zarządzania informacją" o postaci w dziele ważne jest, w jakim momencie czytelnik poznaje bohaterów, a także jaki jest związek danej fikcyjnej postaci z przebiegiem fabularnego bądź emocjonalnego czy intelektualnego napięcia. Sam moment wprowadzenia bohatera jest już znaczący – postać może być zaprezentowana albo na początku dzieła czy poświęconego jej rozdziału (wstępnego akapitu, całostki myślowej itp.), a może pojawiać się dopiero po wstępnej charakterystyce świata przedstawionego, czasu i przestrzeni. Na przykład na początku *Człowieka, który był Czwartkiem* Gilberta Chestertona dalekie przedmieścia Londynu mają zarówno metaforycznie, jak i wprost wyrażony „urok nierealności", co wpływa na późniejszy odbiór bohaterów jako bytów niekoniecznie realistycznych. W utworach literackich zwykle też niektóre sceny, zdarzenia, spotkania, rozmowy, obserwacje, opisy itp. są z jakichś względów szczególnie uprzywilejowane – znajdują się w przełomowym dla rozwoju akcji momencie, zawierają kluczowe słowa, mają sens symboliczny czy są opatrzone komentarzem. Sceny te mogą czasem, jak spowiedź Jacka Soplicy z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, zmieniać nasz odbiór postaci. Istotne jest też, czy elementy charakterystyki włączone są w tok nadrzędnej podmiotowej relacji w utworze, czy też zawierają się w komentarzu bądź w słowach lub myślach innego bohatera (ewentualnie wielu bohaterów, zob. też niżej uwagi o dialogu).

Całościowa struktura utworu – kolejność i wzajemna łączliwość ukazanych motywów i skonstruowanych z nich opisów, scen, ciągów zdarzeń

– jest zarazem pierwszą strukturą rozumienia postaci. Do rozpatrzenia więc pozostaje wzajemny wpływ, jaki ma następstwo ukazywanych elementów, korelacja między scenami i obrazami oraz dialogami a sumą zebranych o postaci informacji, jak również wytwarzanym u odbiorcy nastawieniem wobec bohatera. Przebieg utworu dla rozumienia właściwości postaci jest zawsze znaczący, choć oczywiście proces interpretacji może być wielokierunkowy i daleko odbiegać od pierwszych wrażeń, związanych z rozwojem tekstu i wiedzy o świecie przedstawionym.

Informacje o postaci mogą być podane wprost – w formie ***opisu wyglądu*** (czyli *charakterystyki zewnętrznej*) bądź jako ***charakterystyka wewnętrzna***, w której przedstawiane są cechy związane z psychiką, uczuciami czy intelektem – oczywiście oba typy często są łączone. Rzadko jednak we współczesnej literaturze charakterystyki osób to duże bloki opisowe, częściej opisy migawkowe lub wręcz zalążkowe [więcej w opisach ⇨ s. 124]. Sposób ukazania bohatera może jednak sprowadzać się tylko do rozpoznania jego zachowania (taką *behawioralną metodę* postaciowania wybrali Tadeusz Borowski czy Marek Hłasko w swoich opowiadaniach).

Behawioryzm – z ang. *behaviorism*, od *behaviour* = zachowanie; nurt w psychologii, ukształtowany przed I wojną światową, zakładający możliwość obiektywnego i naukowego, bo opartego na zewnętrznych reakcjach, zachowaniu, badania psychiki człowieka. Właściwością behawioryzmu w literaturze jest prezentowanie samych działań, wyglądu i słów bohaterów, jakby byli obserwowani okiem kamery, a rezygnacja ze strumienia świadomości i innych form monologu wewnętrznego, także z wartościujących komentarzy. Metoda wprowadzona przez pisarzy amerykańskich w latach 20. i 30. XX wieku – Ernesta Hemingwaya, Johna Steinbecka, Johna Dos Passosa, należących do tzw. Lost Generation, tj. „straconego pokolenia", które doświadczyło wojny, kryzysu gospodarczego i zarazem kryzysu wartości.

Na drugim biegunie znajduje się twórczość analizująca szczegółowo życie psychiczne bohatera, eksplorująca bogactwo świadomości i podświadomości, mówiąca o snach, lękach, pragnieniach, popędach, marzeniach, traumach, subiektywnym sposobie widzenia i odczuwania świata, rejestrująca momentalne zmiany – czyli zajmująca się „garderobą duszy" (by użyć znakomitego określenia, które ponad wiek temu ukuł Karol Irzykowski w komentarzu do swojej *Pałuby*). Dwudziestowieczna twórczość m.in. Marcela Prousta, Jamesa Joyce'a, Virginii Woolf czy Elfride Jelinek, a u nas na przykład Brunona Schulza, Marii Kuncewiczowej, Mariana Pankowskiego czy Leo Lipskiego pokazuje bohaterów od tej właśnie strony.

Gdy postać literacka jest wyraźnie określona, a jej właściwości nazwane wprost, mówi się o ***charakterystyce bezpośredniej***, a gdy cechy bohatera musimy dedukować z tekstu na podstawie opisu zachowania, czynów, słów, wyglądu, postawy, stroju, gestu, używanych rekwizytów – o ***charakterystyce pośredniej***.

Postacie często są charakteryzowane pośrednio także poprzez dialog – nie tylko, co oczywiste, w dramatach (gdzie również mogą być wstępnie przed-

stawiane za pomocą didaskaliów), ale często w utworach epickich, rzadziej w liryce. Odwrotnie jest w wypadku monologu – dominuje on w liryce. Z pomocą dialogów i monologów dokonywana jest także prezentacja bohatera ⇨ uwagi ze s. 131 i 226. W *mowie niezależnej* poprzez dobór słownictwa, sposób konstruowania zdań, umiejętność formułowania myśli ujawnia się styl, intelekt, temperament, wrażliwość, a czasem pochodzenie społeczne bohatera (im bardziej realistycznie i antropomimetycznie ukazana jest postać, tym – rzecz jasna – takie rozpoznanie jest łatwiejsze dla czytelnika). Cytowanie daje pozór autentyzmu, wrażenie podsłuchiwania prowadzonych rozmów, pozwala też czytelnikowi samemu wyrobić sobie opinię co do relacji międzyosobowych w utworze, zaangażować się emocjonalnie po którejś stronie.

Wypowiedzi bohaterów mogą być też, jak wiadomo, przekazywane pośrednio, tj. w *mowie zależnej*, ewentualnie w mowie *pozornie zależnej* i *pozornie niezależnej* (wszystkie te odmiany zostały omówione w rozdz. 6 ⇨ s. 101). Te różne formy zależności dają możliwość ingerencji w słowa postaci, sugerowania intencji, wprowadzania innej perspektywy, a nawet manipulowania sensem. W sposobie przytaczania bądź referowania słów bohaterów ujawnia się stosunek rządzącego utworem podmiotu do uczestników świata przedstawionego. **Każda decyzja pisarska o stopniu zapośredniczenia wypowiedzi bohatera w czyjejś relacji lub o zaznaczaniu cytatu (bądź zatarciu granic między wypowiedzeniami bohatera oraz podmiotu mówiącego czy innych bohaterów) modyfikuje sens utworu i obraz sytuacji komunikacyjnej wewnątrz dzieła, wpływa też na wiedzę o postaci**. Doskonale wykorzystał to zjawisko m.in. Fiodor Dostojewski – tworząc typ bohatera monologującego i wchodzącego jednocześnie nieustająco w dialog z innymi. Bohatera, którego wypowiedzi są równorzędne wobec słów narratora, zawierają też mikrocytaty oraz reakcje, często polemiczne, na słowa innych postaci. Powstał w ten sposób, jak to niezwykle trafnie ujął wybitny znawca tej twórczości, Michaił Bachtin, „dialog ‘zmagających się prawd’ ” – słowo bohatera i stojący za nim światopogląd, zespół emocji, doświadczeń, staje przeciwko słowu innych (postaci, także narratora), nie ma jednoznacznych racji i rozstrzygnięć[108] [⇨ s. 106].

Jeśli przedstawiona osoba ma ludzkie cechy indywidualne, jednostkowe, gdy ukazana jest wieloaspektowo – nazywa się ***charakterem***. Jeśli natomiast jest schematyczna, wprowadzona po to, by ukazać dominującą cechę – ***typem*** (co częste w utworach dydaktycznych, komediach, przypowieściach czy utworach z tezą, by przypomnieć tylko głównych bohaterów *Świętoszka* czy *Mizantropa* Moliera). Jeszcze inaczej jest, gdy postać jest jedynie ożywioną ideą, rodzajem alegorii ⇨ s. 311, wtedy sposób działania czy wypowiadane kwestie nie tyle charakteryzują osobę, ile reprezentowane przez nią pojęcie.

Podział na typy i charaktery wcale nie musi być, rzecz jasna, tak ostry – np. Witold Korczyński z *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej jest wraz z matką bar-

[108] M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, dz. cyt., s. 114.

dziej schematycznie sportretowany niż ojciec, natomiast sam Benedykt chwilami zdaje się tylko uosobieniem „starszego pokolenia", momentami jednak, tam gdzie chodzi o kwestie psychologiczne, jego postać jest głębsza, cały portret oscyluje pomiędzy tymi biegunami. A z kolei tytułowa bohaterka *Iwony, księżniczki Burgunda* Witolda Gombrowicza jest tak pozbawiona wyrazistych cech, że aż staje się to jej wyjątkową naturą, ma więc jednocześnie właściwości i typu, i charakteru. W toku akcji coraz wyraźniej widać, że Iwona jest przede wszystkim żywym uosobieniem tego, co niepokoi innych, chodzącym krzywym zwierciadłem. Jest na pozór całkowicie „jednowymiarowa", lecz jako wcielenie wszelkich możliwych braków staje się w końcu jedyna w swoim rodzaju, niepowtarzalna, nawet wręcz prowokacyjna, a każdy z bohaterów przypisuje jej inne intencje (⇨ cytaty na s. 308).

Pod względem jednolitości i spójności cech bohaterowie prezentują się więc bardzo różnie. Postać może wydawać się obdarzoną rozmaitością cech, a przy tym w miarę spójną i pełną pod względem właściwości „osobą", którą poznajemy stopniowo, a z czasem jej charakter coraz wyraźniej się krystalizuje (tak przedstawieni są choćby bohaterowie *Trylogii* Henryka Sienkiewicza). Może też być tak, że do końca nie będziemy mogli określić postaci, gdyż prezentowana osoba stanowi wiązkę zmiennych, czasem nawet sprzecznych właściwości, zależnych od sytuacyjnego kontekstu (jak Gierosławski, główna postać *Lodu* Jacka Dukaja, który inaczej się przedstawia, inaczej wygląda i inaczej siebie odbiera – w zależności od sytuacji i otaczających go osób).

Zdarza się również, że bohaterowie albo stanowią mało zróżnicowany zbiór osób, są przede wszystkim „nosicielami" typowych dla jakiejś grupy społecznej cech (jak w powieściach socrealistycznych – np. Witolda Zalewskiego *Traktory zdobędą wiosnę*), albo przez swoją przynależność do jednego środowiska, klasy społecznej czy udział we wspólnym doświadczeniu mogą być traktowani przez czytelnika jako reprezentanci większej społecznej całości (np. szlachta w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza, więźniowie łagrów w *Innym świecie* Herlinga-Grudzińskiego). W takich przypadkach mówi się o ***bohaterze zbiorowym*** utworu.

Są także postacie, które wiodą, by tak rzec, wielokrotny literacki żywot – nie tylko jako nosiciele imion, stanowiących aluzję do innego dzieła, lecz także jako obiekty zapożyczeń, stylizacji, gry – jak *Konrad* z *Dziadów* Adama Mickiewicza i z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, Zagłoba z *Trylogii* Henryka Sienkiewicza oraz z powieści *I u możnych dziwny* Teodora Parnickiego, Hans Castorp z *Czarodziejskiej góry* Thomasa Manna i utworu *Castorp* Pawła Huelle. W utworach wielu autorów, między innymi Umberta Eco, Raymonda Federmana czy Davida Lodge'a, gdzie stopień nasycenia kryptocytatami, aluzjami, pastiszami itp. osiągnął maksimum, niemal każda postać jest zbiorem swoich uprzednich „cieni", posiada jakby wyraźny literacki genom, na który składają się cechy wielu mniej lub bardziej znanych przodków. Także motywy mitologiczne lub biblijne funkcjonują w literaturze jak swoiste palimpsesty

[tj. teksty wielowarstwowe – to określenie stanowi metaforyczne nawiązanie do najstarszych rękopisów na pergaminie, pełnych kolejnych dopisków, również nowych tekstów naniesionych po uprzednim częściowym zeskrobaniu starych]. Z dekady na dekadę tysiące Prometeuszów, Odyseuszów, Eurydyk i Syzyfów czy Kainów, Izaaków, Dawidów oraz Goliatów wciąż na nowo powiela, w zmienionym kontekście, swój los – albo prowadzi swoje tekstowe „życie po życiu" zupełnie inaczej, zachowując jedynie imię jako pamięć po niegdyś przebytym losie.

Obecnie wyraźnie widać postępującą „deheroizację" postaci. Monumentalność czy patos, bycie wzorem, ideałem, kierowanie się kodeksem honorowym, przezwyciężanie własnych słabości, nadzwyczajna odwaga i prawość bohatera to już raczej – podobnie jak opisy absolutnie doskonałej, „posągowej" urody – kwestia dawnych, przebrzmiałych konwencji[109]. Można nawet powiedzieć, że znakiem współczesności staje się *antybohater* – nie w znaczeniu prostej odwrotności cech heroicznych (co by go, jako anty-bohatera, sytuowało po stronie tradycyjnych czarnych charakterów, rozmaitych wcieleń Zła walczącego z Dobrem), lecz jako postać obdarzona specyficznymi cechami. Samoświadomy, przewrażliwiony, odczuwający egzystencję jako cierpienie lub zagrożenie, bezradny wobec losu i zdarzeń, ma poczucie wolności wyboru oraz działania, ale ta wolność okazuje się jedynie pozorem[110]. Antybohatera cechuje także etyczna i charakterologiczna nieokreśloność – modelowymi przykładami są tu Józef K. z *Procesu* Franza Kafki czy Ulrich z *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila (choć już znacznie wcześniej, w prozie Fiodora Dostojewskiego, można było spotkać takie postacie; z kolei najnowsze przykłady znaleźć można np. w twórczości Michela Houellebecqa).

Zmiany zaszły jednak jeszcze dalej. **Począwszy od 2. połowy XX wieku, stopniowo coraz częściej postać literacka jest przedstawiana nie jako osoba, lecz będący zbiorem rozmaitych znaków, „nośnik" emocji czy tematu, tekstowy korelat różnego rodzaju zjawisk – psychicznych, językowych, społecznych, literackich itp.** Widać to także w pisarskich założeniach – idea tzw. *nouveau roman*, tj. francuskiej „nowej powieści" z lat 50. i 60. XX wieku, była właśnie wynikiem pisarskiego buntu wobec „kwestionariuszowego" portretowania postaci i wobec fabuły[111]. Tworząc literaturę w założeniu antypsychologiczną i nienaśladowczą, francuscy powieściopisarze nakierowali uwagę na sam fakt opisywania, wielokierunkowość procesów poznawczych, zmienność i omylność aktów percepcji (tak jest np. w *Gumach* lub *Podglądaczu* Allaina

---

[109] Zob. D. Ostaszewska, B. Witosz, *Literackie konwencje opisu postaci*. W: *Tekst. Problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin 1998; D. Ostaszewska, *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy – konwencje – stereotypy*, Katowice 2001.

[110] Cechy i przykłady podaję za badaczem zjawiska: M. Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie" 2010 z. 3.

[111] Zob. E. Kuźma, *Język jako podmiot współczesnej literatury.* W: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX w.*, red. M. Lalak, Szczecin 1993.

Robbe-Grilleta). Próbowano nawet stworzyć powieść bez postaci (*Złote owoce* Natalie Sarraute).

Ogólnie rzecz ujmując, można powiedzieć, że o ile **dawniej bohaterowie literaccy portretowani byli, jeśli zostali ukazani jako ludzie, w kategoriach psychologicznych** (ich słowa, wyglądy i zachowania wzajemnie się dopełniały, a przemiana, która w postaciach w toku opowieści następowała, dawała się wytłumaczyć czynnikami zewnętrznymi bądź właśnie prawidłowościami psychologii), o tyle **współcześnie często uosabiają tylko jakiś aspekt sprawy, pomysł, intencję**. A czasem są jedynie wiązką zmiennych cech, nieumotywowanych odruchów, przypadkowymi rolami[112]. Zmienił się zatem paradygmat postaci literackiej. To, co dawniej integrowało wiedzę o bohaterach, a więc połączenie zachowania, cech osobowościowych oraz losu, przestało dawać stabilny obraz. Jak pisze Edward Kasperski: „W niektórych odmianach dwudziestowiecznej literatury postacie zamieniły się w kakofonię określeń klasowych: płciowych, wiekowych, społecznych, językowych itd.”[113]; badacz daje tu przykład tytułowego bohatera *Jana Macieja Karola Wścieklicy* Witkacego. **Postać staje się często jedynie pochodną kompozycji (zbiorem motywów) lub stylu (sposobem operowania językiem przez jakieś „medium”), wiązką mniej lub bardziej przypadkowych cech, zbiorem aluzji, cytatów i stylizacji**.

Niektórzy pisarze rzeczywiście ostentacyjnie ignorują „wymogi” jakiegokolwiek kwestionariusza, a niektórzy się nim po prostu bawią jako zbiorem hipotez, tropów, możliwości. Bohater może być na przykład: rezultatem fabułotwórczej kombinatoryki (jak w *Zamku krzyżujących się losów* Italo Calvino); odniesieniem dla ciągów językowych wypowiedzeń i gier semantycznych związanych z granicznymi życiowymi sytuacjami (jak w *Oka-leczeniu* Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik); aranżerem interpersonalnych napięć (np. w *Pornografii* Gombrowicza); obiektem gier intertekstualnych i metafikcyjnych (jak w *Fabulancie* Anny Burzyńskiej czy *Trybach* Magdaleny Tulli). Postać może być nawet zbiorem kilku osób – jak w powieści pt. *Ja* Anny Bojarskiej, gdzie w jednym mieszkaniu żyje kilka postaci „składających się” jakby na jedną personę. Zresztą i pojedyncza postać, która ma zdecydowanie ludzkie właściwości, może pozostawać jedynie pełnioną funkcją, np. ośrodkiem scalającym różne pokoleniowe lub nawet wielopokoleniowe doświadczenia – jak bohaterowie *Kartoteki* Tadeusza Różewicza czy *Kamienia w pieluszkach* Leopolda Buczkowskiego.

Jako podsumowanie współczesnych zmian w antropomimetycznych postaciach literackich może służyć syntetyczny opis przemian bohatera w prozie powieściowej od XIX do XX wieku, zaprezentowany przez historyka i teoretyka literatury, Henryka Markiewicza. Badacz pisze o procesie redukcji, relatywizacji, dezintegracji i degradacji postaci. Redukcja wiąże się z ukazywaniem tylko wy-

[112] Zob. A. Łebkowska, *Postać literacka w perspektywie współczesnego dyskursu o narracji*, „Ruch Literacki” 2002 nr 3.

[113] Tamże, s. 31.

branych aspektów (zachowania bądź psychiki) postaci, relatywizacja – z cząstkowością, subiektywnością i ograniczoną wiarygodnością wiedzy o bohaterach, dezintegracja – z wewnętrzną niespójnością, a w związku z tym z niemożliwością jednoznacznego scharakteryzowania postaci, zaś degradacja – z przeniesieniem zainteresowania z postaci i jej historii na inne problemy i cele[114].

Podobne tendencje da się zauważyć także w pozostałych typach twórczości, zwłaszcza w dramacie. Na przykład Mała Metalowa Dziewczynka z utworu Doroty Masłowskiej pt. *Między nami dobrze jest* (tak samo zresztą jak powieściowe postacie tej autorki) stanowi swoisty amalgamat różnorakich cech oraz językowych cytatów, jest wcieleniem współczesnych kłopotów z tożsamością. Bohaterka – bardziej niż osobą – jest sumą reakcji na określone bodźce, a także problemy społeczne czy obyczajowe. W świecie zmiennych prawd i emocjonalnego braku, jednocześnie pełnym pozorów i równorzędnych dróg postępowania, rzeczywistości wymieszanej z fikcją, Mała Metalowa Dziewczynka rejestruje paradoksy, antynomie, kłamstwa i śmiesznostki tego świata, a przy tym sama jest z nich złożona (⇨ uwagi na s. 231).

Intensywne przemiany w sposobie ukazywania postaci literackich nastąpiły przede wszystkim pod wpływem doświadczeń historycznych (wojen, rozwoju oraz upadku państwowych i kolonialnych potęg), oddziaływania mediów, zmian społecznych (demokratyzacji i liberalizacji), a także dzięki rozwojowi wiedzy o wieloaspektowej naturze człowieka (z zakresu psychologii, socjologii, etyki, filozofii, polityki i językoznawstwa; ⇨ hasło „postmodernizm" ze s. 38). Współcześnie radio, film, telewizja oraz Internet pokazują swoiste „równouprawnienie" najróżniejszych odmiennych wyglądów, postaw i potrzeb, także z odległych miejsc i kręgów kulturowych. Nie ma wspólnych, jednakowych wzorców, każda grupa społeczna, typ reakcji, kodeks zachowań może stać się obiektem zainteresowania. Poza tym wszystkie rodzaje sztuk poszukują wciąż nowych artystycznych rozwiązań, a „nowe czasy" mają swoich nowych bohaterów i anty-bohaterów. Dziś zresztą każdy uczestnik gry komputerowej może sam być bohaterem lub tworzyć postać – i dokonywać jako awatar czynów mniej lub bardziej niezwykłych, albo po prostu być kimś innym.

Jednak, o czym warto pamiętać, dawne i nowe formy postaciowania funkcjonują dalej obok siebie – w zależności od typu twórczości, konwencji, tematyki, upodobań autora czy obiegu literackiego, dla którego utwór jest przeznaczony. Rekordy popularności wśród milionów czytelników wciąż biją postacie obdarzone wyrazistym charakterem i/lub niezwykłymi losami, spełniające skrywane ludzkie marzenia – jak Harry Potter z powieści J.K. Rowling czy bohaterki zabytkowych romansów Jane Austen – co zapewniło tym utworom udaną ekranizację i dało komercyjny sukces.

---

[114] Zob. H. Markiewicz, *Postać literacka*, w: tegoż, *Prace wybrane. Tom IV. Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 160–161.

By ustalić, z jakiego typu postacią mamy w tekście do czynienia, można posłużyć się następującą listą pytań:

1. Kim lub czym jest główny bohater utworu, a kim lub czym pozostałe postacie? Czy w ogóle postacie są najważniejsze w danym dziele, czy wokół nich koncentruje się przekaz? Czy postacie są antropomimetyczne i, ewentualnie, jaki jest stopień tej antropomimetyczności?
2. Czy sposób ukazania bohaterów zgodny jest z typem fikcji zawartym w całym utworze? Co dominuje – realistyczne czy fantastyczne obrazowanie? Czy sposób ukazania postaci jest pod tym względem spójny i stały?
3. Jak wyglądają relacje pomiędzy postaciami – czasowe, przestrzenne, psychologiczne, rodzinne, społeczne, symboliczne?
4. Kiedy – w odniesieniu do kompozycji i fabuły utworu – poznajemy jako czytelnicy najważniejsze postacie? Jak wpływa ów bezpośredni kontekst na odbiór postaci?
5. Czy imiona, pseudonimy, nazwy omowne niosą ze sobą jakąś wstępną informację o postaciach – czy są to nazwy znaczące?
6. Czy postacie są pełnymi, indywidualnymi *charakterami* czy uosobieniem *typu*?
   Jeśli są ukazane indywidualnie, to jakie właściwości dominują – dotyczące umysłu, emocji, kontaktów z innymi, wyobraźni, percepcji; czy podobnie są charakteryzowani wszyscy w danym dziele?
7. Czy perspektywa, z jakiej są ukazani bohaterowie, należy do jednego z nich czy też jest „zewnętrzna" wobec świata przedstawionego, a może zmienia się w trakcie utworu? W jakim stopniu jest to obraz jednostronny, a w jakim zróżnicowany?
8. Czy postacie są cały czas jednakowe czy się zmieniają – na czym ta przemiana polega? Jak ewentualne zmiany bohaterów wiążą się z właściwościami i przemianami świata przedstawionego?
9. Jak przynależność społeczna, kulturowa postaci wpływa na sposób ich myślenia, odczuwania i postępowania? A jeśli nie są to postaci realistyczne i antropomimetyczne – to jakie są relacje między poszczególnymi jednostkami a całym układem, w którym się poruszają?
10. Czy język, jakim mówią postacie, je charakteryzuje? W jakim stopniu jest zróżnicowany – czy każdy bohater mówi inaczej? Od czego zależy styl mówienia postaci – od przynależności do grupy, od wieku, płci, wykształcenia, miejsca zamieszkania, czasu, a może zmienia się pod wpływem doraźnego kontekstu? Co dominuje w utworze – mowa niezależna bądź zależna, a może pozornie zależna; styl nadrzędnego podmiotu czy styl postaci?
11. Jakie informacje o bohaterach niosą opisy – czy dotyczą psychiki, czy wyglądu, są możliwie pełne informacyjnie bądź bardzo skąpe; bezstronne czy związane z czyjąś perspektywą, rozbudowane czy krótkie, połączone z komentarzem lub go pozbawione?

12. Czy podział na aprobowanych/nieaprobowanych, pozytywnych/negatywnych bohaterów da się zauważyć? W jaki sposób ujawnia się ocena postaci w tekście (użyte wyrazy wartościujące w trakcie prezentacji bohaterów w utworze, stałe epitety, komentarze odautorskie, przytaczane opinie innych bohaterów, pozytywny lub negatywny kontekst sytuacyjny, kolorystyka stroju lub wnętrz, w których postać przebywa)?
13. Czy któraś z postaci pełni funkcję *porte-parole* autora?
14. Jakie stereotypy, konwencje zostały przez autora wykorzystane przy tworzeniu postaci, do jakich literackich bądź pozaliterackich wzorców się odwoływał – do jakich celów te wzorce wykorzystał? Czy z bohaterami łączą się jakieś przedmioty, rośliny, zwierzęta, miejsca, które w symboliczny sposób ich interpretują? Jakimi toposami, symbolami lub archetypami posłużył się w odniesieniu do postaci autor [⇨ s. 309 i nast.]?
15. Co dobór bohaterów i ich cech może mówić o spodziewanym adresacie utworu?



Literacka „personologia" to dziedzina wyobraźni, a także projekcji społecznych bądź indywidualnych problemów, wyzwań estetycznych, fobii, fascynacji, mód, osiągnięć technologicznych itd. Miliardy fikcyjnych istnień zaludniają razem z nami Ziemię – mówią za nas, o nas i „nami" (tj. naszym językiem, uwzględniając nasze widzenie świata), czasem także do nas lub przeciwko nam, a bywa, że próbują być od nas radykalnie różne. Za ich pomocą uczymy się żyć z innością i obcością, którą nosimy w sobie i którą zauważamy w innych. Zawsze aktualne jest więc pytanie, co mówią o nas współczesne nam postacie literackie.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Opisz szczegółowo (zdarzenia, dialogi, wyglądy osób) swój wczorajszy dzień tak, jakby przytrafił się komuś innemu, jakiemuś literackiemu bohaterowi, a Twoja rola byłaby rolą jednego z uczestników zdarzeń. Czy zaskoczyło Cię coś w trakcie pisania, czy i kiedy coś zmieniłeś/aś w stosunku do autentycznych zdarzeń, wyglądów i słów? Jaki/jaka jesteś jako postać?
2. Scharakteryzuj motywację utworu, metodę portretowania postaci oraz sposób, w jaki zostały zinterpretowane historyczne osoby w *Don Juanie raz jeszcze* Andrzeja Barta. Jaki obraz człowieka, historii, religii, wartości wyłania się z tej powieści? Jakie znaczenie ma styl dla interpetacji głównego bohatera?
3. Przeczytaj artykuły Edwarda Kasperskiego i Julii Wiktorskiej-Zapały z tomu *Postać literacka...* (pkt 1 w bibliografii poniżej) oraz Ryszarda Nycza z tomu *Osoba w literaturze...* (pkt 2). Opierając się na nich, napisz opowiadanie, które będzie pamiętnikiem pary osób zwanej Bohater Literacki i Bohaterka Literacka, zestawiających w humorystyczny sposób swoje dzieje z ostatnich dwustu lat.

Podpowiedź bibliograficzna:

1. *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 1998.
2. *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.
3. *Postać w dziele literackim*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1982.
4. *Tekst i fabuła. Studia*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979.
5. *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996.

9. Wartość brzmienia – prozodia

Ważne pojęcia: **akcent · intonacja · pauza · kadencja/antykadencja · rytm**

Każdy język ma swoje brzmienie, swoją melodię. Zwykle, gdy myślimy o języku, zastanawiamy się nad słowami, zdaniami i związkami między nimi, oraz nad gramatyką i leksyką. Tymczasem, tak jak bez tła nie byłoby figur na obrazie, a bez powietrza rzeźby, tak samo nie byłoby języka bez ciszy. A także – bez krótkich pauz, kontrastów, powtórzeń, bez możliwości zaznaczania głosem (lub grafią – w piśmie, także interpunkcją) czasu trwania i wagi poszczególnych elementów. **Strumień dźwięków porządkowany jest przez *akcent*, *intonację* oraz system dłuższych lub krótszych *pauz***, a dodatkowo modyfikowany przez ton, szyk elementów, słabszą lub mocniejszą artykulację (tzw. *akcent logiczny* zdania). Do listy tej można by jeszcze dołączyć – w zależności od języka – rozmaite współbrzmienia bądź opozycje długich i krótkich jednostek, także obecność elementów różnie nacechowanych pod względem wysokości dźwięku.

***Prozodia* jest dziedziną zarówno językoznawstwa, jak i poetyki, a zajmuje się właśnie wyżej wymienionymi zjawiskami, które wpływają na głosową segmentację (podział) językowej wypowiedzi, a także na rytm i brzmienie**[115].

Składnia i intonacja

Aby móc przyjrzeć się podobieństwom i różnicom w podziałach zdaniowych oraz prozodyjnych, zaczniemy od przypomnienia podstaw składni. Z punktu widzenia gramatyki istnieją *zdania pojedyncze* oraz *zdania złożone* (współrzędnie lub podrzędnie). Te ostatnie można podzielić na poszczególne *zdania składowe* (zamiast nich mogą być: równoważniki zdań bądź oznajmienia). Każde ze zdań, jeśli jest rozbudowane, ma zazwyczaj – mniej lub bardziej liczną – *grupę podmiotu* (a więc wszystkie wyrazy, które są z nim bezpośrednio

---

[115] Zob. M. Dłuska, *Prozodia języka polskiego*, Warszawa 1976.

związane, określają go, czyli przydawki) oraz *grupę orzeczenia* (wyrazy związane z czasownikiem pełniącym rolę orzeczenia – dopełnienia i okoliczniki, ewentualnie jeszcze ich określenia). Każda z tych grup tworzy osobny duży ***człon zdania*** (zwykle w zdaniu są dwa duże człony: grupa podmiotu i grupa orzeczenia, wszystko jednak zależy od konstrukcji składniowej oraz długości zdania). Na poszczególne człony składają się kolejne ***skupienia syntaktyczne*** (czyli powiązane ze sobą gramatycznie i znaczeniowo grupy słów, zwykle 2–3-elementowe, to znaczy części zdania wraz z wyrazami je określającymi). A więc **w gramatycznej konstrukcji zdania obowiązuje składniowa hierarchia: wyraz** (jako jedna z tzw. *części zdania* lub element pomocniczy, np. spójnik czy partykuła) **< skupienie syntaktyczne < człon zdania < zdanie pojedyncze < zdanie złożone**.

I tak na przykład w przedostatnim zdaniu *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza: *„1) Wilcy wyli / na zgliszczach / dawnych miast // 2) i kwitnące niegdyś / kraje / były / jakby wielki grobowiec.//"* znajduje się 14 słów, które tworzą dwa zdania złożone współrzędnie. W pierwszym zdaniu składowym sześć wyrazów można pogrupować w ten sposób, że podmiot z orzeczeniem stanowić będą jedno skupienie i zarazem człon zdania („wilcy wyli"), a cały okolicznik miejsca – drugi człon, zawierający dwa skupienia („na zgliszczach" i określenie „dawnych miast"). W drugim zdaniu natomiast znajduje się grupa podmiotu („kwitnące niegdyś kraje"), która jest oddzielona od grupy orzeczenia, stanowią więc te grupy dwa osobne człony, z których każdy zawiera dalej po dwa niewielkie skupienia – oddzielone na schemacie ukośnymi kreskami.

Kiedy natomiast zdanie wypowiadamy, dzielimy je na duże *intonemy* – czyli części objęte jednym typem intonacji: albo *antykadencją* (tj. intonacją wznoszącą), albo *kadencją* (intonacją opadającą). Każda wypowiedź oznajmująca składa się z części antykadencyjnej i części kadencyjnej – między nimi robimy małą pauzę, ona wyznacza tzw. *wierzchołek intonacyjny*. Mniejsze pauzy występują po poszczególnych ***zestrojach intonacyjnych***, które powstają w trakcie frazowania, tj. odczytywania tekstu i dzielenia go na znaczące całostki (zwykle odpowiadające kilkuwyrazowym skupieniom syntaktycznym – zob. niżej). Oczywiście na końcu każdego zdania dajemy pauzę najdłuższą, dzięki czemu wyraźnie zaznaczamy jego koniec. Wyżej zapisane przykładowe zdanie wygląda więc, z punktu widzenia prozodii, tak:

„Wilcy wyli' na zgliszczach dawnych miast ^ = część antykadencyjna,
jeden intonem, 2 zestroje intonacyjne

+ i kwitnące niegdyś kraje' były jakby wielki grobowiec." = część kadencyjna,
jeden intonem, 2 zestroje intonacyjne.

Dalej wierzchołek intonacyjny zdania będzie zaznaczany właśnie znakiem ^, a z kolei za pomocą apostrofu będą sygnalizowane mniejsze przystanki, wydzielające *półantykadencje* i *półkadencje* lub inne, mniejsze, poszczególne ***zestroje intonacyjne,*** związane z sensem zdań i ich intonacyjnym konturem.

Z kolei **zdania pytające są zazwyczaj w całości antykadencyjne**, czyli linia *konturu intonacyjnego* zdania konsekwentnie wznosi się aż do końca, tu w formie dwóch **półantykadencji (zestrojów intonacyjnych) – czyli wydzielonych niewielką przerwą części intonemu objętego wznoszącą intonacją**:

Czy idziesz' do kina?

Im zdanie dłuższe i bardziej powikłane składniowo, tym bardziej urozmaicony jest jego kontur intonacyjny i tym więcej mniejszych przerw (zawieszeń głosu) po drodze. Pytania, które zaczynają się jak zdania oznajmujące, mogą wyjątkowo zawierać najpierw część kadencyjną, która dopiero w ostatniej części się zmienia: np.

Idziemy do kina, prawda?

Jeśli zdanie jest oznajmujące i mocno rozbudowane, to dopiero ostatni zestrój intonacyjny jest kadencyjny. Krótkie rozkazy, jednowyrazowe wykrzyknienia czy stwierdzenia (np. „Trzeba.") są w całości kadencyjne. Natomiast w spontanicznych rozmowach, gdy czasem trudno się komuś zdecydować, czy zdanie ma się skończyć czy biec dalej, zdarza się, że w niektórych partiach wypowiedzi nie da się wyróżnić żadnej z wymienionych intonacji, tak samo podczas równego skandowania słów. W zapisie zgodnym z zasadami interpunkcji znakiem kadencji jest kropka, w rozbudowanych i samodzielnych składniowo wypowiedzeniach może nim być także średnik (choć zwykle jest to tylko sygnał osłabienia antykadencji).

Jednostkę mniejszą niż cały duży intonem można też nazwać *frazą*[116], która obejmuje zwykle 1–2 skupienia syntaktyczne (w zależności od tempa mówienia lub czytania), i tworzy właśnie zestrój intonacyjny – półkadencję lub półantykadencję. *Frazowanie,* czyli wydzielanie niewielkimi pauzami fraz, jest naturalną czynnością związaną z wypowiadaniem się lub odczytywaniem tekstu – także z jego interpretacją, gdyż każda fraza to również jakaś całostka semantyczna (w zależności od wielkości: człon zdania, skupienie albo całe zdanie proste). Granice fraz zależą zatem od powiązań gramatycznych i sposobu odczytania sensu przez mówiącego. Poszczególne frazy są oddzielone, jak już była mowa, mniejszymi pauzami i objęte jakimś typem intonacji

[116] To pojęcie różnie definiowane przez badaczy zajmujących się składnią i prozodią, tu przyjmuję wykładnię intonacyjną frazy.

(tj. wznoszącym lub opadającym – w zależności od członu, w jakim się znajdują). Na przykład na początku *Pana Tadeusza* w wersie opisującym położenie dworku mamy do odczytania albo trzy skupienia i trzy frazy „Śród takich pól / przed laty / nad brzegiem ruczaju", albo tylko dwie frazy: „Śród takich pól przed laty / nad brzegiem ruczaju". W tym fragmencie frazowanie zależy jeszcze od działów wersyfikacyjnych, bo dwudzielną budowę sugeruje *średniówka* ⇨ s. 192.

Można wskazać pięć głównych intonacyjnych odmian zdań:

1. Model symetryczny (wyrównane intonemy: antykadencyjny i kadencyjny):

   Jak nie ma roboty, ^ to idę do domu.

2. Model gradacyjny (zdanie pytające – całe antykadencyjne, każde ze zdań składowych tworzy antykadencyjny zestrój):

   Czy dobrze, 'że rozpadła się ta koalicja?

   Zauważmy przy tym, że i tu, jeśli cząstki objęte półkantykadencją są równe, np. w zdaniu *Czy widzisz' ten zamek?*, wytwarza się rodzaj symetrii opartej na wyrównaniu fraz, całość jednak jest oczywiście i tak antykadencyjna.
3. Model otwarty (szereg współrzędnych zdań składowych tworzących antykadencyjny ciąg wyliczeń, kadencja dopiero w ostatnim odcinku):

   Muszę zrobić zakupy, 'pójść do fryzjera, 'zapłacić rachunki ^ i wyprowadzić psa.

4. Model asymetryczny (zdanie – jako całość – złożone podrzędnie, z wtrąceniami i dygresjami; dużo poprzedzielanych interpunkcją elementów, możliwość różnej interpretacji głosowej; przy pierwszym czytaniu zwykle kadencja w ostatniej części, czasem przesuwana ze względów semantycznych lub ekspresyjnych w głąb zdania; tu możliwa od „ale" lub dopiero od „więc"):

   Wyszedłem z domu, 'aby kupić akumulatorki, 'o których mi mówił' ten sąsiad z dołu, 'ten co mieszka nad nami, 'Kowalski, 'ale w naszym sklepie' akurat nie było, ^więc poszedłem dalej.

5. Tak zwany okres retoryczny (zgodnie z tradycją antyczną: rozbudowane zdanie złożone, najczęściej o dwu- lub trójdzielnej budowie, w którym w pierwszej części następuje zapowiedź treści części drugiej; wyjaśnienie sensu zdania następuje dopiero na końcu, a więc całość ma kompozycję zamkniętą; często na przykład podmiot oddzielony jest od orzeczenia rozbudowanym wtrąceniem; dawniej zdanie takie było również rytmizowane, o kunsztownej konstrukcji, z rozmaitymi rodzajami powtórzeń, efektowne oratorsko):

Chciałbym mieć nadzieję, 'że już nigdy przedstawiciele władzy' nie będą tak słabi,^ aby udowadniać swoje racje' przy pomocy zbrodni.
(mec. Edward Wende, przemówienie na procesie zabójców ks. Popiełuszki[117])

Każdy z tych modeli ma inne brzmienie i inne możliwe zastosowanie. Aby zdanie brzmiało dobitnie i zostało zapamiętane, najlepszy jest model symetryczny – tak powstają często sentencje, porzekadła, hasła propagandowe i reklamowe, zdania zawierające paradoksy, otwierające lub puentujące utwory (np. powiedzonko: „Jeśli jest tak dobrze,^ to czemu jest tak źle?", reklama Agnieszki Osieckiej: „Coca-cola.^ To jest to!" albo Mickiewiczowskie „Dałeś mnie najkrótsze życie^ / i najmocniejsze uczucie" z *Dziadów* czy Gombrowiczowskie „Jak to zachwyca,^jeśli nie zachwyca" z *Ferdydurke*).

Kiedy celem wypowiedzi jest dodatkowo odwlekanie wyjaśnienia czy uzyskanie efektu mowy ozdobnej i podniosłej, a także stworzenie wrażenia kompozycyjnego zamknięcia – dobre rozwiązanie stanowi okres retoryczny. Tak jest na przykład w zdaniu z *Piosenki o końcu świata* Czesława Miłosza: „A którzy czekali błyskawic i gromów / ^ są zawiedzeni." czy z *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego: „Biada, 'kto daje ojczyźnie pół duszy, / ^a drugie pół' dla szczęścia zachowa". Słowa tak skomponowane mocno zapadają w pamięć.

Natomiast teksty, które mają wyglądać na zapis spontanicznej wypowiedzi czy myślowego ciągu, z dygresjami i dopowiedzeniami, zawierają modele asymetryczny lub otwarty, gdyż są one najbliższe naszemu naturalnemu sposobowi kształtowania zdań. Widać to choćby w *Wariacjach pocztowych* Kazimierza Brandysa, gdzie czytamy w zdaniu rozpoczynającym pierwszy list: „Jam to, rodzic twój, z miejsca tego do ciebie piszący, a w rzeczy samej Mucharzewski owe dicta moje sporządza; ja stary a niedowidzę z przyczyny bielma na oku, które mnie w Sokołowie za młodu nadwerężonem było,^ o czym wiesz". Otwarty model najbardziej skuteczny okazuje się wtedy, gdy użyty jest do przedstawienia planu, wyliczeń, do posegregowania myśli, pokazania kolejnych działań czy obrazów, dlatego bywa wykorzystywany w opisach (w tym opisach sytuacji). Kilkakrotne zaś użycie w sąsiedztwie modelu gradacyjnego powoduje niepokój odbiorcy, ale też skutecznie przyciąga uwagę – zabieg ten wykorzystała Wisława Szymborska w *Pierwszej fotografii Hitlera*:

A któż to jest ten mały dzidziuś w kaftaniku?
Toż to mały Adolfek, syn państwa Hitlerów!
A może wyrośnie na doktora praw?
Albo będzie tenorem w operze wiedeńskiej?
Czyja to rączka, czyja, uszko, oczko, nosek?

To zaledwie parę podstawowych rozwiązań. A przecież mówimy tu tylko o zwykłej intonacji wynikającej z konstrukcji składniowej zdania! Gdy jeszcze

[117] Cyt. za: M. Korolko, *Retoryka i erystyka dla prawników*, wyd. I, Warszawa 2001, s. 175.

uwzględnimy dziesiątki efektów związanych z szykiem wyrazów, np. zależność między porządkiem zdania a akcentem logicznym i zdaniowym oraz etapami budowania obrazów, uzyskiwaniem wrażenia indywidualnego tonu i dynamiki wypowiedzi – zrozumiemy, jak potężnym narzędziem stylistycznym może być intonacja [zob. także analizy na końcu tego rozdziału].

Popatrzmy jeszcze na następujące przykłady: *Jak to zrobiłeś?* i *Jak to, zrobiłeś?* oraz *Zjadł ze smakiem, lecz szybko musiał lecieć dalej.* i *Zjadł ze smakiem, lecz szybko; musiał lecieć dalej.* Jak widać, za każdym razem zmianie w interpunkcji towarzyszy zmiana w intonacji i zasadnicza zmiana znaczenia. Zależności między składnią a prozodią i interpunkcją jest dużo więcej. Pamiętajmy jednak, że **polska interpunkcja opiera się współcześnie przede wszystkim na kryterium składniowym i tylko czasami używana jest do celów stylistycznych oraz semantycznych** (tj. do rozjaśnienia sensu zdania – służą do tego głównie pauzy, rzadziej przecinki). **Nie można więc umieszczać przecinków po prostu tam, gdzie zawieszamy głos (np. w miejscu, gdzie znajduje się granica między grupą podmiotu i orzeczenia, a zarazem wierzchołek intonacyjny w zdaniu pojedynczym – to przyczyna najczęstszych błędów w przestankowaniu)**. Gdy natomiast już gdzieś pojawia się znak interpunkcyjny, jest on ważny jako sygnał delimitacyjny (oddzielający jakieś części), a więc powinien mieć wpływ na głosową realizację tekstu. Teksty celowo pozbawione interpunkcji są zatem zawsze bardziej „otwarte semantycznie", z całym ryzykiem znalezienia przez każdego z czytelników zupełnie innych połączeń międzywyrazowych – jak to bywa choćby w twórczości Tadeusza Różewicza, Ewy Lipskiej czy Zbigniewa Herberta.

Akcenty i zestroje akcentowe

Wewnątrz intonemów i fraz słychać jeszcze mniejsze jednostki – są nimi poszczególne *zestroje akcentowe* (*zestrój akcentowy* to wyraz lub grupa wyrazów zawierająca jeden akcent główny). Każdy samodzielny składniowo wyraz stanowi w wolno wygłaszanej wypowiedzi odrębny zestrój, nawet jeśli ma tylko 1 sylabę (jak „koń", „ma" czy „raz"), gdyż to ona jest nośnikiem akcentu. W dłuższych słowach i wypowiedziach poszczególne sylaby są wydzielane dopiero wtedy, gdy tekst sztucznie dzielimy, np. w trakcie dyktowania czy skandowania. Natomiast podczas zwykłego mówienia/czytania grupy akcentowanych i nieakcentowanych sylab skupiają się właśnie w wyrazy lub większe zestroje akcentowe, gdy cząstki niesamodzielne lub słabsze akcentowo dołączają się do silnego akcentu. Tak więc **hierarchia elementów prozodyjnych wewnątrz wypowiedzi ustnej wygląda następująco: *sylaba* < *zestrój akcentowy* < *zestrój intonacyjny* (fraza) < *intonem***. Między zestrojami, frazami i intonemami oraz całymi wypowiedzeniami są różnej długości pauzy, a więc jednostki ciszy – tym większe, im większa jest jednostka, którą wydzielają.

Tu zatrzymamy się chwilę, by przypomnieć kwestie związane z akcentem w języku polskim. Jak wiadomo, **w polszczyźnie *akcent wyrazowy* jest stały i wiąże się z dobitniejszym wymawianiem określonej zgłoski** – z reguły przypada na drugą sylabę od końca słowa. W szczegółach rzecz się jednak znacznie komplikuje[118].

- Po pierwsze, istnieją formy gramatyczne, które powodują zmianę miejsca akcentu.

Na przykład liczebniki zakończone na „set" zachowują swój stały akcent sprzed złożenia, co powoduje, że jest on w rezultacie – w przedziale od 700 do 900 – na 3. sylabie wyrazu, jak choćby w słowie ***o**siemset*. Podobnie dzieje się z formami trybu przypuszczającego, gdy dołączana jest do wyrazu cząstka „by" – ***by**liby*, a gdy takie cząstki są dwie, „by" i „śmy", akcent może nawet „przenieść się" na 4. sylabę od końca: ***by**libyśmy*.

- Po drugie, niektóre przedrostki dodane do jednosylabowych słów mogą powodować, że akcent w całym wyrazie jest na ostatniej sylabie.

Tak jest np. w słowach *arcy**król*** bądź *eks**mąż***.

- Po trzecie wreszcie, w części wyrazów zapożyczonych pozostał akcent oryginalny na 3. sylabie od końca.

Dotyczy to nie tylko nazw dziedzin zakończonych na -ika, -yka (np. *mate**ma**tyka*), lecz również takich wyjątków, jak ***le**ksykon*, *re**per**tuar*, uni**wer**sytet, **mi**nimum bądź ***o**pera*. A niektóre zapożyczone wyrazy mogą być na dwa sposoby akcentowane, bo słowo zostało całkowicie przyswojone, lecz zachowała się pamięć akcentu oryginału – tak jest w wypadku *Rzeczpospolitej* lub *Rzeczpos**po**litej* (która jest tłumaczeniem dwóch łacińskich słów: *res **pu**blica*).

A zatem, **choć w języku polskim jest stały akcent, przypadający na 2. sylabę od końca wyrazu, to istnieje bardzo dużo słów, które mają przycisk na 3. sylabie, jest też trochę takich, które mają akcent na 4., a kilka na ostatniej zgłosce (tj. 1. od końca)**. To tylko drobna część problemów związanych z akcentowaniem.

Istnieją bowiem także słowa, które nie są samodzielne akcentowo. Są one przyciągane, niczym opiłki żelaza przez magnes, przez wyrazy taki akcent z zasady posiadające. Widać to między innymi w takich połączeniach, jak: „nie **wi**dzę cię", „to **nic**", „**śmiać** się", „no, **idź**", „on **chce**" czy „**pro**szę cię") – w ten sposób powstają właśnie *zestroje akcentowe*. Jednak w utartych, bardzo popularnych zwrotach ta zasada może ulec unicestwieniu – porównajmy prawidłowe: *skręcić za **róg***, *iść na **skos***, i utarte: *wyjść **za** mąż*, *jechać **na** wieś*. Dzięki tym różnym wariantom, jak widać, rytm mowy bywa bardzo urozmaicony – dopiero wypowiadając cały związek frazeologiczny tworzący zestrój, orientujemy się, gdzie dać akcent. Przycisk może nawet różnicować sens. Przyjrzyjmy się zwrotom „**spoj**rzeć **na** dół" i „**spoj**rzeć na **dół**" – pierwszy dotyczy jedynie

[118] Zob. Z. Topolińska, *Z historii akcentu polskiego od wieku XVI do dziś*, Wrocław 1961.

kierunku (nie do góry), a drugi dołu jako miejsca (dołu w ziemi). A więc różny akcent (w 1. zwrocie *SsSs* – gdzie „*S*" oznacza akcentowaną, a „*s*" nieakcentowaną sylabę, w 2. *SssS*) i w związku z tym różny rytm dają także odmienne znaczenie!

Nawet zresztą wtedy, gdy mamy do czynienia z wyrazami, które są samodzielne akcentowo (rzeczowniki, przymiotniki, czasowniki, liczebniki i przysłówki), zdarza się, że gdy jednosylabowy wyraz znajdzie się obok dłuższego „sąsiada", dołącza się do niego i razem tworzą zestrój – zasada magnesu jest tu kluczowa. Tak więc w wyrażeniach „**krzak ró**ży", „**dom oj**ca" mamy albo dwa zestroje, gdy czytamy wolno, ale wystarczy naturalne tempo mowy, by połączyły się ze sobą w jeden *zestrój ściągnięty* – „krzak**ró**ży", „dom**oj**ca" (wzór: *sSs*). Gdybyśmy jednak celowo odwrócili naturalny szyk wyrazów, takie połączenie byłoby niemożliwe, bo utrudniałoby zrozumienie sensu słów, rozdzielamy więc: „**ró**ży / **krzak**", „**oj**ca / **dom**". I odwrotnie, **gdy wyraz jest bardzo długi, pomagamy sobie w wypowiadaniu go, stosując tzw. *akcenty poboczne***. A zatem bohaterka groteskowych tekstów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Hermenegilda Kociubińska, będzie miała imię złożone z jednego lub dwóch zestrojów, w zależności od tempa wymawiania (Hermene**gil**da lub *Her*mene / **gil**da – sylaba z akcentem pobocznym zaznaczona jest kursywą, a zestrój oddzielony ukośnikiem; podobnie nazwisko – Kociubińska lub *Ko*ciu / **biń**ska). Tytuł satyrycznej powieści Andrzeja Struga *Zakopanoptikon* może być natomiast aż trzema zestrojami, gdy bardzo spowolnimy czytanie: *Za*ko / *pa*no / **pti**kon. Każdy posiadający więcej niż 3 sylaby wyraz zyskuje bowiem w wymowie akcent poboczny (czyli dodatkowy), dzięki czemu łatwiej jest go wymówić, jakby składał się z kilku mniejszych wyrazów – i dlatego taki długi wyraz może tworzyć w razie potrzeby więcej niż 1 zestrój[119].

Z tego wynika, że **ten sam tekst może być różnie segmentowany (dzielony na części) – w zależności od tempa mówienia i od tego, co dla nas, jako mówiących, jest w wypowiedzeniu ważne i jaki efekt chcemy uzyskać**. Możemy na przykład powiedzieć, za narratorem, o bohaterze Ulissesa „Pan / Leopold / Bloom", czyniąc w ten sztuczny sposób aż trzy zestroje, ale gdy zwiększymy tempo, otrzymamy dwa zestroje – w zapisie fonetycznym: „panle**o**pold" i „**blum**". Teoretycznie jest możliwy jeszcze podział, w którym słowo „pan" zostanie oddzielone pauzą, a imię z nazwiskiem bohatera znajdą się w jednym zestroju razem, ale słowo pan jest mniej istotne (jako powszechnie stosowany tytuł grzecznościowy) i łatwe do rozróżnienia, podczas gdy czterosylabowy odcinek zawierający łącznie długie imię i nazwisko byłby trudniejszy do wymówienia i rozpoznania. Zwykle zresztą wyraźnie i dobitnie wymawiamy imiona oraz nazwiska.

---

[119] Dokładniej mówiąc, zestrój akcentowy powinien opierać się, zgodnie z definicją, na akcencie głównym, a tu przedstawione jest w uproszczeniu zjawisko tzw. *zestrojów rozpadowych*, które powstają przy wolniejszym czytaniu i przy bardzo długich wyrazach bądź skupiskach jednosylabowych słów (zob. M. Dłuska, *Prozodia*..., dz. cyt., s. 19).

Kiedy sprawa dotyczy drukowanych tekstów literackich, mamy zawsze do czynienia z tekstem jako prozodyjną partyturą, która może być rozmaicie realizowana. Zapis ten jednak niesie także interpretacyjne sugestie – tekst może na przykład dawać wrażenie: rytmu; zmienności bądź stabilności tempa; intonacyjnego skomplikowania lub prostoty zdań; płynności bądź gwałtownego „ucinania" wypowiedzi; szybkiego lub wolnego upływu czasu w zdaniu; codziennej bądź oryginalnej, nietuzinkowej konstrukcji. Każdy utwór jest pod tym względem rodzajem „rękodzieła" – nosi ślady setek autorskich decyzji. A już różnica między zapisem prozy a podziałem tekstu na wersy jest różnicą o ogromnych możliwościach znaczeniotwórczych (o czym traktują kolejne dwa rozdziały). Ogólnie można powiedzieć, że właściwie nie ma składniowo-stylistycznych wyborów językowych, które byłyby obojętne dla prozodii tekstu, a tym samym dla jemu właściwej „melodii".

Źródła rytmu

Warto jeszcze postawić sobie pozornie tylko proste pytanie, skąd się bierze rytm w wypowiedzi językowej. **Źródłem każdego *rytmu*** (w muzyce, plastyce, architekturze, filmie czy grze aktorskiej) **jest powtórzenie**. Chodzi albo o posługiwanie się jednakowymi elementami, albo – w określonym, regularnym układzie – elementami o różnych właściwościach. Źródłem rytmu często bywa także napięcie między regularnie zestawionymi jednostkami o cechach kontrastowych (długie/krótkie, dźwięk/cisza, kolorowe/jednobarwne itp.). Istnieją również rytmy oparte na następstwie nieregularnym – gdy elementy nacechowane pojawiają się i zanikają w nie do końca przewidywalnych przedziałach, gdy rytm jest celowo zaburzany albo stanowi tylko aluzję do znanych rytmicznych układów. Identycznie jest w języku, co najlepiej widać tam, gdzie istotą tekstu jest wyrazisty rytm – czyli w niektórych odmianach wiersza, czego uczy sztuka wersyfikacji. W poszczególnych utworach i ich częściach mogą się pojawiać najrozmaitsze, tylko im właściwe, napięcia rytmiczne oraz intonacyjne między poszczególnymi segmentami (cząstkami mniejszymi i większymi od zdania, także np. między formami podawczymi) – nie sposób wszystkich usystematyzować. Nas interesują tu teraz ogólne prawidła językowe.

Podstawowe źródła *rytmu* w języku to:

- wyrównanie długości intonemów,
- taka sama liczba fraz, zestrojów akcentowych lub sylab w członach zdania;
- naprzemienne operowanie jednorodnymi (rytm wynikający z podobieństwa) lub różnymi typami zdań (np. zdaniami prostymi i złożonymi; złożonymi podrzędnie i współrzędnie, równoważnikami i zdaniami pełnymi, etc. – rytm wynikający z opozycji); powtarzanie zdań o takim

samym konturze intonacyjnym lub tworzenie ze zdań o różnych konturach mniej lub bardziej regularnych układów;

- tworzenie zdań o identycznej lub symetrycznie odwróconej budowie składniowej ⇨ składniowe środki stylistyczne – s. 294;
- stosowanie powtórzeń wyrazów na początkach lub końcach kolejnych wypowiedzeń (członów zdań, całych zdań bądź akapitów);
- celowe powtarzanie tych samych zdań, grup wyrazów lub pojedynczych słów w tekście – na zasadzie „refrenu";
- regularne nacechowanie fonetyczne tekstu – zwłaszcza obecność rymów, ale w tej funkcji mogą występować także wszelkie brzmieniowe powtórzenia, np. na początkach czy w środku wyrazów ⇨ s. 277. Warto przypomnieć tu o związku rymu z akcentem. Akcent mieszczący się na 2. sylabie od końca wyrazu nazywamy ***paroksytonicznym***, jeśli przycisk jest na ostatniej, czyli 1. od końca zgłosce – ***oksytonicznym***, a akcent na 3. sylabie od końca słowa – ***proparoksytonicznym***. Jeśli więc zrymujemy ze sobą wyrazy o identycznym akcencie, otrzymamy odpowiednio – *rym oksytoniczny* (np. *t**o** : c**o***), *rym paroksytoniczny* (np. ***t**ama : **r**ama*) i *proparoksytoniczny* (*gra**m**atyka : prag**m**atyka*), a tym samym powiążemy w rytmiczne pary niektóre słowa tekstu. Uwypukli to też znaczenie zrymowanych wyrazów. O rymach więcej ⇨ s. 195 i 281.
- uporządkowanie akcentowe tekstu – gdy widoczne jest, jak w wierszu sylabotonicznym i rytmizowanej prozie, regularne następstwo akcentowanych i nieakcentowanych sylab, tworzących razem jednostki zwane *stopami metrycznymi* ⇨ s. 202.

Proponuję na koniec zerknąć na dwa małe przykłady:

I.

> „Pan Leopold Bloom jadał z upodobaniem wewnętrzne organy bydła i drobiu"
>
> (James Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński)

Zdanie to ma wierzchołek intonacyjny po słowie „upodobanie", do tego momentu zawiera w 12 sylabach dwa skupienia syntaktyczne tworzące 2 frazy: „pan Leopold Bloom" i „jadał z upodobaniem" i 4 zestroje akcentowe „Pan Leopold / Bloom / jadał / z upodobaniem". Analogicznie w drugiej części, krótszej co prawda o 1 sylabę, ale zawierającej również dwie frazy po dwa zestroje: „wewnętrzne / organy" oraz „bydła / i drobiu". Ukryty rytm tego zdania tworzą więc niemal równe intonemy oraz identyczna liczba zestrojów w ich ramach. Gdy na dodatek porównamy rytm w zakończeniach obu intonemów, a więc w „z upodobaniem" i „bydła i drobiu", to się okaże, że mają one taki sam rozkład akcentów: 5 sylab o układzie *SssSs* (w słowie „z upodobaniem" jest akcent poboczny na „u"). Poza tym zarówno pierwsza fraza, jak i ostatnia są tej samej długości sylabicznej – mają po 5 zgłosek. Wszystko to sprawia, że całe wypowiedzenie wpada w ucho, jest rytmiczne, co w zestawieniu z jego treścią daje komiczny efekt.

II.

„Teraz^ zgodnie z planem. Wstać,^ włożyć kapelusz. Wyjechać^ na zawsze.
W drogę.
Statek.
Francja."

(Anna Bojarska, *Pięć śmierci*)

W powyższym fragmencie zapis prozy upodabnia się bardzo do wiersza. Trzem silnie kadencyjnym, sześciosylabowym wypowiedzeniom, umieszczonym w jednej linijce, towarzyszą trzy zapisane w kolumnie dwusylabowe wyrazy, oddzielone ciszą i kropką – siłą rzeczy więc jeszcze mocniej kadencyjne. Te analogie co do liczby elementów i ich prozodyjnego charakteru każą szukać bliższych semantycznych związków między wypowiedzeniami. I tak zdaniu eliptycznemu „Teraz zgodnie z planem" odpowiada albo całe pionowe wyliczenie (rytmicznie – trzy słowa o identycznej postaci akcentowej: Ss), będące kolejnymi etapami planu i jak plan zapisane w „punktach", albo pierwsze stwierdzenie „W drogę." (semantycznie – odzwierciedlające moment podjęcia decyzji). „Wstać, włożyć kapelusz" to z kolei równoważnik zdania będący czymś w rodzaju wydanego sobie rozkazu (lub zdania eliptycznego, pozbawionego domyślnego czasownika „należy") – ta energia odbija się w konturze intonacyjnym, gwałtownie wznoszącym się, by po jednosylabowym słowie opaść. Być może dopełnieniem tego momentu jest kolejny „punkt planu" – czyli udanie się na okręt, co odzwierciedla drugie hasło pod spodem.

I wreszcie trzecie wypowiedzenie, zawierające podsumowanie sytuacji i zarazem kolejny etap planu: „Wyjechać na zawsze", rozpisane w postaci dwóch segmentów tworzących dwie symetryczne, rytmiczne cząstki (sSs ^ sSs). Domyka ono w ten sposób ostatni etap sekwencji, znaczeniowo najważniejszy – podobnie jak słowo „Francja" w wyliczeniu poniżej, które określa docelowe miejsce ucieczki. Całość bowiem dotyczy Oskara Wilde'a, który ze względu na grożące mu sankcje karne w Anglii zmuszony był swą ojczyznę opuścić. Właściwie równie dobrze na końcu pierwszej linii mógłby być dwukropek, po którym w dalszym ciągu zdania znalazłoby się wyliczenie. Jednak wtedy zdanie miałoby jedynie szereg półkadencji, a tak każdy z etapów został wyodrębniony i podkreślony zarówno kadencją związaną z krótkością wypowiedzeń, jak i dodatkową silną pauzą wynikającą z graficznej bieli. To ciekawy przykład współpracy składni (skrajnie eliptycznej, o wyrównanych co do długości i oddzielonych kropką członach), intonacji i typografii (tj. zapisu, podziału graficznego tekstu wzorowanego na zapisie wierszowym).



Część specyfiki każdego utworu tkwi już w samym ukształtowaniu prozodycznym tekstu – w systemie pauz, kadencji i antykadencji; stałej lub okresowej rytmizacji tekstu; w dominującym modelu intonacyjnym zdań itd. Są to właściwości, które cechują styl pojedynczego utworu, a mogą też być ogólnie własnością stylu autora – w każdym razie mają duży wpływ na odbiór dzieła.

Sterowanie emocjami oraz uwagą czytelnika odbywa się bowiem zarówno na poziomie obrazów, symboli czy metafor, jak i rytmu oraz segmentacji zdań. Posługiwanie się układem równych intonemów lub systemem licznych wtrą-

ceń i dopowiedzeń, zaznaczanie ważności niektórych stwierdzeń wyrazistym rytmem, także tworzenie systemu rytmicznych nawrotów, kontrastów, przekształceń czy dokonywanie stylizacji poprzez naśladowanie intonacyjnego ukształtowania innego utworu – to tylko część rozmaitych zjawisk wpływających na sens dzieła. Dzięki prozodii można uzyskać wrażenie m.in. lapidarności bądź rozwlekłości wypowiedzi, monotonii albo dynamiki, ozdobności czy kolokwialności, także sugestię, że ktoś mówi wprost lub dywaguje bądź kluczy.

Własności prozodyczne tekstu są zatem jego ważną, integralną częścią – ukrytym „wspólnikiem" znaczenia niesionego przez słowa (a czasem „zdrajcą" – np. gdy zawiła myśl kryje się w jeszcze bardziej skomplikowanym intonacyjnie wypowiedzeniu). Pozwalają także odróżnić prozę, w której pauzy oraz zmiany intonacji pokrywają się z podziałami składniowymi, i wiersz – w którym wydzielane mocną pauzą wersy i ich człony tworzą podział konkurencyjny wobec składniowego, często nawet wyraźnie stojący z nim w niezgodzie.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Przeczytaj wiersz S. Barańczaka *Skoro już musisz krzyczeć, rób to cicho*[120] i porównaj z dokonaną wyżej analizą wypowiedzeń z opowiadania Anny Bojarskiej. Zastanów się nad związkiem graficznego i wersyfikacyjnego rozczłonkowania z treścią utworu.
2. Przeczytaj na głos *Marsz* Brunona Jasieńskiego[121]. Znajdź wszelkie źródła rytmu w tym utworze. Pomocą mogą być podrozdziały poświęcone systemom numerycznym oraz zabiegom fonetycznym z rozdziałów 11 oraz 15.
3. Przeczytaj na głos kilka stron *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego. Obserwuj długość zdań i ich konstrukcję, prozodię oraz związek z treścią. Jakie zabiegi rytmizacyjne stosuje autor? Jaki jest ich sens?

Podpowiedź bibliograficzna:

1. Maria Dłuska, *Prozodia języka polskiego*, Warszawa 1976.
2. Leokadia Dukiewicz, *Intonacja wypowiedzi polskich*, Wrocław 1978.
3. Teresa Dobrzyńska, *Z problematyki głosowej interpretacji tekstu*, „Pamiętnik Literacki" 1968 z. 3.
4. Maria R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. II, Wrocław 1979, rozdz. VII.
5. Joanna Dembińska-Pawelec, *„Poezja jest sztuką rytmu". O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010.

[120] Z cyklu: *Kątem u siebie*, w: S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006.

[121] B. Jasieński, *Poezje wybrane*, wyb. i oprac. Z. Jarosiński, Warszawa 1979, s. 27.

10. Liryka, poezja czy wiersz?

Ważne pojęcia: **poezja · proza poetycka · monolog liryczny · liryka narracyjna · liryka medium**

Przygody poezji, liryki, wiersza, a także prozy – jako ich rzekomego przeciwieństwa – układały się i nadal układają w wielorakie, zmienne w czasie zależności. Historia tych literaturoznawczych kategorii wpływa nawet dziś na sposób ich rozumienia. I choć doświadczenia literackie XX oraz początku XXI wieku niemal całkowicie zburzyły wszelkie ostre terminologiczne podziały, wymienione pojęcia wciąż służą do charakteryzowania rozmaitych grup utworów, więc konieczne będzie pokazanie, co sprawiło, że tak różnie są teraz postrzegane.

Spróbujmy najpierw odpowiedzieć sobie na pytanie, co takiego łączy antyczną recytację rytmicznych utworów, której towarzyszyła gra na lirze, z dawnym dramatem, rymowanymi wierszykami ułatwiającymi zapamiętywanie reguł gramatycznych czy matematycznych wzorów, oświeceniową odą, dziewiętnastowiecznymi poematami prozą Charles'a Baudelaire'a, językowo-graficznymi żartami Białoszewskiego, reklamowymi rymowankami, staropolskimi wierszami w kształcie rozmaitych figur, tekstami rapowych piosenek i slamem[122]? Nic? A jednak – to mianowicie, że nie są utworami pisanymi/wygłaszanymi zwyczajną prozą. Ale co to znaczy „zwyczajną"?

Etymologicznie słowo ‘proza' pochodzi od łac. *prosus* = zwykły, więc każda proza jest poniekąd zwyczajna, skoro mówimy prozą. Jako codzienna forma wypowiadania się nie wymaga specjalnych kompetencji związanych z budowaniem tekstu, wystarcza znajomość języka i umiejętność tworzenia zdań. W końcu wszyscy jakoś sobie z taką prozą radzimy. Czym innym, oczywiście, jest ***proza artystyczna***, dość długo będąca poza nawiasem cenionej sztuki.

[122] *Slam poetry* – z ang. *to slam* = uderzać z rozmachem, policzkować, trzasnąć – teksty poetyckie, także improwizowane, najczęściej przedstawiane przez młodych autorów w formie kilkuminutowych performance'ów, w trakcie „zawodów" przed klubową publicznością.

Historia – źródło terminologicznej wieloznaczności

Dzieła pisane prozą nie były w dobie antycznej traktowane jako sztuka wysoka, na piedestale bowiem stawiano poezję. Wyróżniała się ona wówczas kunsztowną kompozycją, opartą na tworzonych zgodnie ze skomplikowanymi regułami wersach (były one zróżnicowane w zależności od gatunku i tematu, uporządkowane rytmicznie; ⇨ rozdz. 11), a ponadto wyjątkowym, silnie zmetaforyzowanym, ozdobnym i obrazowym językiem. Nie mówiąc już o panującym wówczas przekonaniu, że poeta działa pod natchnieniem (nawet czasem pod dyktando) Muz, jest więc pośrednikiem między ludzkim a boskim światem, kimś mającym dostęp do sfery *sacrum*.

Słowem *poesis* (⇨ gr. *poíēsis*, s. 17) posługiwano się wtedy zarówno dla określenia poezji, czyli mowy wiązanej, opartej na pisanych kunsztownym językiem i poddanych silnemu rytmowi wersach, jak i czasem dla poetyki, czyli wiedzy poświęconej dziełom poetyckim (⇨ uwagi ze s. 17). Samo pojęcie ***wiersz*** pochodzi, tak jak i ***wers***, od łac. *versus*, co oznaczało pierwotnie bruzdę w ziemi powstałą w trakcie orania, potem linijkę, rządek; czasownik *versare* nazywał bowiem czynność obracania, nawracania. Sztuka poetycka od zawsze była sztuką wersu – jako pewnej powtarzającej się jednostki rytmicznej, nawet jeśli stosowano zapis ciągły, a nie pionowo graficznie uporządkowany.

W obrębie poezji, przez którą w starożytności rozumiano ogół wartościowych artystycznie utworów wierszowanych, wyróżniano – o czym już była mowa w rozdziale poświęconym genologii – gatunki epickie, dramatyczne i liryczne. Z poezją także, co warto podkreślić, łączono – zwłaszcza w odniesieniu do tragedii, wielkich epickich poematów oraz hymnów czy okolicznościowych pieśni – kategorie wzniosłości, stosowności i piękna, również oczekiwanie co do wyjątkowości bohaterów i języka, jakim się o nich opowiada. Istniały także, znane od starożytności *poematy dydaktyczne* i *filozoficzne* – będące zamkniętymi w poetyckiej formie rozważaniami. Z nich potem, zwłaszcza w XVIII wieku, rozwinęła się poezja traktatowa. **Liryka stanowiła zatem tylko część olbrzymiego poetyckiego dziedzictwa** podległego władaniu rytmu i metafory.

Co prawda – ceniony wówczas również – kunszt retoryczny wymagał, by przemówienia pisać prozą, którą dziś moglibyśmy nazwać ozdobną, jednak retoryka (w swym głównym nurcie[123]) miała służyć doraźnej perswazji i przekazywaniu informacji, a poezja – wiecznemu pięknu, dlatego przez całe stulecia nic nie zagrażało jej wyjątkowemu statusowi. I owszem, od czasów antycznych znano kroniki, relacje z podróży, dzieje sławnych mężów, pamiętniki, listy, opowiadania, a nawet powieści, ale uznawano je

[123] Zakres retoryki i poetyki różnie układał się w historii, w wielu traktatach z dziedziny retoryki pojawiała się część poświęcona wersyfikacji, a w XV–XVI wieku wydzielano nawet dwie retoryki – pierwszą, zajmującą się prozą, i tzw. retorykę drugą, która zajmowała się poezją, w tym wersyfikacją, rymami i gatunkami lirycznymi. Zob. J.Z. Lichański, *Retoryka. Historia – teoria – praktyka*. Tom I, Warszawa 2007, s. 49.

za historiografię lub twórczość użytkową, a więc ustępującą natchnionym wierszom. W antycznych przemówieniach, pochwałach władców, opisach życia sławnych osób, mowach konkursowych posługiwano się prozą wyszukaną, która miała nie tylko cechować się doskonałą kompozycją, wyszukanym językiem, lecz nawet, od czasu do czasu, rytmem i rymem, to samo dotyczyło potem łacińskich średniowiecznych tekstów, takich jak kazania, przemówienia polityczne czy kroniki (jak te pisane przez Galla Anonima).

Prawdziwy bój o literacką prozę nastąpił w XVI wieku i dotyczył dramatu. Buntowano się przeciw sztuczności wiersza w dialogu, tj. oderwania od życiowej praktyki, nikt wszak – jak wówczas argumentowano[124] – nie porozumiewa się na co dzień mową wiązaną, a bohaterowie są do tego, ze względów formalnych, zmuszani. Niezależnie więc od tego, kim są (czy pochodzą z ludu, czy z arystokracji) ani jakie kwestie poruszają – ich wypowiedzi podporządkowywane są wersyfikacyjnym miarom, co nie tylko jest mało wiarygodne, ale na dodatek powoduje trudności w powszechnym odbiorze. Z dzisiejszego punktu widzenia istotne jest przede wszystkim przyznanie wówczas prozie, jako formie ekspresji, równej rangi artystycznej (rzecz jasna, nie przez wszystkich zostało to zaakceptowane, lecz proces zmian został rozpoczęty).

Właściwy szturm prozy na Parnas nastąpił jednak dopiero w XVIII i XIX wieku, a więc wtedy, gdy tworzyło się nowoczesne pojęcie literatury i gdy realizm wypierał klasyczne wzorce poetyckiego obrazowania. Proza w powieściach i dramatach zaczęła zajmować się pokazywaniem, w formie wyrażonego współczesnym językiem opowiadania i dialogu, zarówno niezwykłych przygód, jak i codzienności, nowoczesnej i historycznej. Natomiast w utworach pisanych wierszem przedstawiano raczej – właściwe liryce – obrazy, stany i emocje, eksponując podmiot i „poetyckość", czyli zarówno wyszukany charakter ukazywanych scen (symbolikę, nastrojowość, kondensację uczuć), jak i języka.

W wieku XIX coraz więcej jednak pojawiało się też utworów, które zacierały opozycję stylu i tematu między prozą a poezją, także liryką i prozą. Codzienność, obyczajowy konkret i zwykły język zaczęły pomału wsączać się do poezji, a poetycki skrót, stylistyczne wysublimowanie, indywidualna osobowa perspektywa i nastrojowość – do prozy.

Warto przy okazji przypomnieć, że słowo „powieść" miało jeszcze w XIX stuleciu czytelną etymologię – oznaczało nie tylko coraz bardziej popularny gatunek epickiej prozy, lecz także po prostu coś opowiedzianego, opowieść, od czasownika „powiadać". Pośród utworów poetyckich powstałych w dobie romantyzmu są takie gatunki, jak pisana wierszem, ale narracyjna, a przy tym emocjonalna i wchłaniająca rozmaite formy, także liryczne, romantyczna ***powieść poetycka*** (pośród wielu innych np. *Pani jeziora* Waltera Scotta, *Giaur* George'a Byrona bądź *Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicza) czy ***poemat dygresyjny,*** łączący epikę z liryką oraz ironicznym komentarzem, polemikami i dywagacjami. Jest on, przypomnijmy, narracyjnym gatunkiem wierszowa-

124 Podaję za: M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 2, Wrocław 1979, s. 370–371.

nym, ale o specyficznej, dwoistej naturze. Składa się bowiem z fabularnych epizodów, pokazujących przygody głównego bohatera, oraz wielotematycznych, swobodnych w tonie i rozmaitych w stylu, dygresji, czynionych przez narratora (np. *Wędrówki Childe Harolda* George'a Byrona lub *Beniowski* Juliusza Słowackiego).

Od XIX wieku powstawały również dłuższe prozatorskie utwory narracyjne pisane stylem poetyckim – i nazywane ***prozą poetycką***. Miały one co prawda wyraźny zarys fabularny, ale wyróżniały je od „zwykłych" powieści: symboliczno-refleksyjny charakter, a także zagęszczony, poetycki język i jednocześnie luźna, oparta na następstwie sugestywnych obrazów kompozycja; utwory takie były też czasem rytmizowane. Źródłem stylizacyjnym prozy ozdobnej, rytmizowanej była dla wielu autorów Biblia – jak w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza czy *Anhellim* Juliusza Słowackiego.

U europejskich korzeni popularności tego typu dłuższej prozy znajdują się ponadto tak różne utwory, jak m.in. powieść *Atala* François René Chateaubrianda i zbiór filozoficznych przypowieści pt. *Tako rzecze Zaratustra* Friedricha Nietzschego; w Polsce: *Agaj-han* Zygmunta Krasińskiego, *Zemsta panny Urszuli* Dominika Magnuszewskiego, *Czarne kwiaty* i *Białe kwiaty* Cypriana Norwida, a z późniejszych, młodopolskich utworów: *Nad morzem* Stanisława Przybyszewskiego czy *Duma o hetmanie* Stefana Żeromskiego. Ich tematyczna, stylistyczna oraz gatunkowa odmienność pokazuje dobrze nader szeroki zakres terminu, jakim jest właśnie proza poetycka.

W dobie romantyzmu pojawił się również, jako nowa forma, skupiający uwagę na sytuacji, nastroju, obrazowaniu, pisany prozą liryk, czyli tak zwany *poemat prozą* [z fr. poéme en prose, początkowo krótkie utwory liryczne pisane prozą[125], z końcem wieku pod względem długości, tematów i stylów bardzo zróżnicowane[126]]. Poematy prozą tworzone były m.in. przez Charles'a Baudelaire'a, Artura Rimbauda i Stéphane'a Mallarmégo; w polskiej literaturze zaś licznie występowały dopiero w okresie Młodej Polski, w tomach takich poetów, jak Wacław Rolicz-Lieder, Jan Kasprowicz czy Stanisław Przybyszewski. Odtąd ta krótka forma prozatorsko-poetycka stała się bardzo popularna, pojawiło się też wiele pomysłów nazewniczych dla tego typu drobnych utworów: liryka prozą, wiersz prozą, ale również proza poetycka. Określenia te dość dobrze pokazują zarówno różne punkty wyjścia w trakcie powstawania terminu (pierwsze słowo stanowi jednocześnie centrum kategorii, drugie jest określeniem doprecyzowującym), jak i stopień zbliżenia całkiem odmiennych, na pozór, stylów i sposobów obrazowania.

Na przełomie XIX i XX wieku pojawiło się już bardzo dużo krótkich utworów prozą, które swą poetyckość realizowały, z rozmaitą intensywnością i na

[125] Zapoczątkowane tomem *Nocny Kasper* francuskiego poety Aloysiusa Bertranda w 1842 r.

[126] Zob. K. Jedynak, *O poemacie prozą. Historia i znaczenie terminu*, w: tejże, *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów" – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

różne sposoby, zarówno w sferze tematyki, jak i języka; z kolei wiele utworów wierszowanych całkowicie odeszło od tradycyjnej, metrycznej konstrukcji (zob. następny rozdział dotyczący wersyfikacji). Stopniowo także zmieniał się model rozumienia „poetyckości" – powoli „niepoetyckie" style, tematy i formy wnikały na teren liryki. Tendencje te nasilały się, a wreszcie stały się powszechne w literaturze nowoczesnej, a zwłaszcza w doświadczeniu poetyckiej i prozatorskiej awangardy okresu międzywojennego XX wieku (do czego przyczyniły się zwłaszcza takie nurty, jak futuryzm i surrealizm oraz ekspresjonizm[127]).

Także i w Polsce, poczynając od okresu międzywojennego, stopniowo następował rozpad dawnego modelu poetycko-lirycznego, czemu sprzyjało zainteresowanie techniką, nowoczesną kulturą, możliwościami zastosowania różnych odmian języka (m.in. w twórczości Juliana Przybosia, Tadeusza Peipera, Juliana Tuwima, Jana Brzękowskiego, Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasieńskiego, Aleksandra Wata). Po wojnie ta tendencja do rozszerzania granic zarówno dla tematyki, jak i stylu oraz formy wiersza stała się silniejsza – zwłaszcza w utworach Tadeusza Różewicza, Andrzeja Bursy, Stanisława Grochowiaka, Mirona Białoszewskiego, Anny Świrszczyńskiej i Czesława Miłosza (choć każde z nich czyniło to na swój sposób). Jednak jeszcze w latach 90. XX wieku część młodych poetów, skupionych wokół czasopisma „brulion", czuła potrzebę kpiny z „wyznania lirycznego" jako modelu wiersza – włączano więc ostentacyjnie do utworów wszelkie „antyliryczne" czy „niepoetyckie" style, tematy, języki i formy zapisu. Była to w jakiejś mierze zapewne spóźniona reakcja na poezję stanu wojennego, która uruchomiła i zaktualizowała w Polsce ponownie romantyczne i postromantyczne wzorce. A kiedy ostatnia wyraźniejsza fala antylirycznego buntu opadła, różne formy ekspresji zaczęły koegzystować, choć model romantyczno-młodopolski definitywnie (jak się dziś wydaje) uległ dezaktualizacji i rozpadowi.

Od przełomu XIX i XX wieku rozwijała się też w Polsce eksperymentalna proza, w formie powieści oraz opowiadań, nawiązująca do doświadczeń poetyckiego języka i obrazowania, często pisana w formie mocno subiektywnej i zmetaforyzowanej relacji, skupiona na zaskakujących, filmowych efektach, z wyraźnie dominującą funkcją ekspresywną i autoteliczną (np. *Próchno* Wacława Berenta, *Historie maniaków* Romana Jaworskiego, *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza, *Sól ziemi* Józefa Wittlina czy *Zawody* Juliusza Kaden-Bandrowskiego; na temat funkcji językowych ⇨ s. 52). Towarzyszył temu nurtowi kryzys prozatorskiego realizmu w jego tradycyjnej, dziewiętnastowiecznej postaci [uwagi nt. fikcji ⇨ rozdz. 2]. Nowy, ***poetycki model prozy***[128] (wraz z różnymi formami groteski) – ze względów politycznych źle widziany w Polsce po II wojnie światowej, w dobie socrealizmu – włączony został jednak na stałe

[127] Zob. G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX w.*, Warszawa 2000.

[128] Termin Włodzimierza Boleckiego, por. s. 97.

w literacki „krwiobieg" i oddziaływał na prozę 2. połowy XX wieku. Funkcjonował zarówno w literaturze krajowej, jak i emigracyjnej – by przypomnieć tylko o prozie literackiej Zygmunta Haupta, Leopolda Buczkowskiego, Witolda Wirpszy, Stanisława Czycza, Edwarda Stachury, Tadeusza Nowaka, Leo Lipskiego, a także – w dużym stopniu – Andrzeja Kuśniewicza czy Tadeusza Konwickiego i Włodzimierza Odojewskiego.

Współczesne rozróżnienia

Można więc powiedzieć, że 2. połowa poprzedniego, tj. XX stulecia przyniosła nie tylko zalew utworów „nieprototypowych" pod względem gatunkowym, lecz także całkowite otwarcie granic między poezją i niepoezją, wierszem i prozą, prozą a liryką [na temat gatunków i prototypów ⇨ rozdz. 5]. Działo się tak – po pierwsze, w imię wypracowania „formy bardziej pojemnej"[129], po drugie – z powodu włączenia literatury w szerszy obieg hybrydycznych zjawisk w dziedzinie sztuki, po trzecie – po prostu dla zabawy i bogactwa rozmaitych asocjacji. Wszystko to jest wyrazem tyleż inwencyjnej swobody, ileż przekonania, że dawne wzorce literackości i poetyckości uległy wyczerpaniu.

Mimo współczesnego braku wyrazistych różnic w stylu, obrazowaniu i tematyce prozy oraz poezji, wciąż jednak jeszcze w słowniku terminów literackich znajdują się takie hasła, jak ***poetyzmy*** (są to utarte poetyckie wyrażenia, przenośnie czy porównania, jak np. „przestworza", „odmęty", „srebrna twarz księżyca", „różowy blask jutrzenki", „lazur morza", „oczy jak gwiazdy") i ***prozaizmy*** (zbyt kolokwialne, pospolite lub dosadne wyrażenia w poezji, które przez to raziły niegdyś słuchaczy – jak słownictwo z wiersza-odezwy *Do prostego człowieka* Juliana Tuwima w Dwudziestoleciu). Świadczy to pośrednio o przechowywanym ciągle – w literaturoznawczej, a z pewnością także w powszechnej czytelniczej podświadomości – stereotypie mowy poetyckiej jako mowy ozdobnej i wzniosłej.

Również w potocznym języku zachowały się takie określenia, jak: a) „prozaiczny", b) „poetycki" czy c) „liryczny". Są one – kolejno – synonimami: a) pospolitości (np. w ironicznym wyrażeniu „prozaiczna czynność"); b) estetycznej i językowej wysublimowanej urody (gdy mówi się, że ktoś użył „poetyckiego zwrotu", także w odniesieniu do „poetyckich" książek, spektakli, obrazów czy filmów); oraz c) nastrojowości połączonej z wyznaniem oraz delikatnością uczuć (np. „liryczny nastrój", „liryczny film"). Często zresztą w odniesieniu do dzieł sztuki określenia „poetycki" i „liryczny" są używane wymiennie. Bywa także, że przymiotnik „liryczny" ma w języku potocz-

[129] To sformułowanie Miłosza z wiersza pt. *Ars poetica?* (z tomu *Miasto bez imienia*, z cyklu *Zapisane wczesnym rankiem mową niezwiązaną*), zakładające potrzebę wolności form dla lepszego artystycznego wyrazu.

nym negatywne nacechowanie – jako „nazbyt uczuciowy", „melodramatyczny", a nawet „trącący kiczem". Do tak radykalnej zmiany znaczenia przyczynili się zresztą w dużej mierze sami poeci, tworząc utwory zrywające z wykwintnym językiem i obrazowaniem oraz nastrojowością poezji, by wspomnieć tylko o postulowanym w okresie międzywojennym XX wieku przez futurystów przewartościowaniu literackich wartości i o ich fascynacji nowoczesnością, w tym technologią i językiem potocznym, a odrzucaniu intymnego i nastrojowego charakteru wierszy. Także nurt twórczości turpistycznej – ukazującej m.in. brzydotę, kalectwo, chorobę, to, co nieprzyjemne i odrażające w fizjologii [z łac. *turpis* – szkaradny] – zmienił radykalnie postrzeganie poezji.

Rekapitulując: **wymienione w tytule terminy nie są ani całkiem tożsame, ani całkiem różne, a przez kolejne stulecia ich wzajemne zależności układały się rozmaicie**. Jeśli chodzi o zależność między liryką a poezją, to **historycznie rzecz biorąc, poezja była pojęciem nadrzędnym wobec liryki, epiki i dramatu, gdyż utwory do nich należące przez długi czas pisano tylko wierszem, później zarówno wierszem, jak i prozą. Z tej relacji pozostało tyle, że całość twórczości, którą można określić mianem liryki, da się również nazwać poezją (pisaną wierszem lub prozą), nie cała zaś poezja sprowadza się do liryki (istnieje bowiem poezja epicka i dramat poetycki)**. Ze względów, o których jeszcze będzie więcej mowa w następnych rozdziałach, najmocniej przedstawia się kontrast między prozą a wierszem, a to ze względu na inne tworzywo – **podstawą budowy tekstu prozatorskiego (mimo licznych eksperymentalnych wyjątków od tej reguły) jest zdanie, a zatem i składnia; natomiast podstawą budowy wiersza jest, wydzielony za pomocą arbitralnej pauzy, wers, a zatem przede wszystkim prozodia oraz wersyfikacja**. Ze zjawisk prozodycznych najważniejsze są w wierszu: intonacja oraz pauza, tj. cisza, pozwalające wydzielić wersy i ich części; dopiero zaś wtórnie jakiekolwiek całostki językowe, składniowe lub askładniowe, także rytm czy rym i in. Między wierszem a prozą brak współcześnie – oczywistych niegdyś – różnic tematyczno-stylistycznych. Różnic tych także nie ma między prozą a poezją, tym bardziej że współczesna poezja operuje zarówno wierszem, jak i prozą, zarówno „stylem poetyckim" , jak i wszelkimi innymi stylami, podobnie jak współczesna proza artystyczna (⇨ rozdz. 16).

Spróbujmy na koniec tych rozważań, ryzykując oskarżenia o zbytnie uproszczenie, przedstawić współczesny zakres omawianych pojęć:

Poezja to:

a) historycznie rzecz biorąc – literatura pisana wierszem, sztuka poetycka, a nawet całość twórczości artystycznej (poezja epicka, dramatyczna, liryczna);
b) liryka (niżej, s. 176);
c) ogół tekstów skupionych na obrazie, doznaniach, refleksji, grze słownej czy wrażeniach; ze zintensyfikowaną funkcją estetyczną; zwykle związanych także z operowaniem pojęciowymi skrótami, symbolami, wyobrażeniami oraz metaforami;

d) w sensie potocznym – „poetyckość"; „to, co poetyckie" lub „to, co daje takie wrażenia, jak poezja", „to co związane jest ze stylem poetyckim" (⇨ wyżej i s. 328).

Wiersz to:

a) ogólnie: każdy typ tekstu podzielonego na wersy i poddanego prawom wersyfikacji (⇨ rozdz. 11), mowa wiązana;
b) tekst poetycki pisany w formie wersów – w tym zarówno rodzaj wierszy należących do *systemów numerycznych*, których podstawą jest identyczna lub zbliżona liczba jednostek składających się na wers (⇨ s. 200), jak i tzw. *wierszy wolnych*, a więc takiego rodzaju tekstów, które oparte są na całkowicie dowolnych podziałach, za pomocą pauzy, na odcinki zwane wersami (⇨ s. 212);
c) tekst o charakterze poetyckim (czyli *poezja* w znaczeniu „b"i „c" z poprzedniej definicji), zapisany w formie wersów (jak w podpunkcie „b") bądź też w postaci krótkiego tekstu prozatorskiego (*wiersz prozą* ⇨ s. 172).

Proza to:

a) ogólnie: sposób budowania tekstu ze zdań i ich odpowiedników (w opozycji do wiersza jako struktury wersyfikacyjnej);
b) epika prozatorska, ogół utworów fabularno-narracyjnych niepisanych wierszem;
c) mowa pospolita, powszechnie używana.

Liryka to:

a) tzw. rodzaj literacki, określenie z zakresu genologii, nazywające część poezji, która nie jest ani dramatem, ani epiką (⇨ rozdz. 5);
b) ogół krótkich poetyckich utworów literackich, w przeważającej większości wierszowanych, skupiających się tradycyjnie na sytuacji, emocjach czy rozważaniach podmiotu, sformułowanych najczęściej w formie monologu (wyznania bądź obserwacji) „ja" lirycznego. Na drugim biegunie znajduje się liryka przedstawiająca, także w swojej odmianie skrajnie odległej od wszelkich odmian liryzmu (np. będąca animacją zjawisk czysto językowych, suchą relacją zdarzeń czy zapisem groteskowej scenki; zob. niżej);
c) drobna wierszowana twórczość poetycka danego poety czy grupy autorów (co widać w tytułach zbiorów: *Liryka Norwida* czy *Liryka polska XX wieku*).

Formy mieszane – przykłady, możliwości, propozycje przyporządkowania:

- proza + wiersz:
  antyczne *satyry*, *list menippejski* [gatunek klasycystyczny, listowna relacja zawierająca także fragmenty wierszowane, u nas pisywał takie utwory Ignacy Krasicki], niektóre *dramaty* (np. *Dziady* Adama Mickiewicza, jeśli potraktować przedmowę i tekst poboczny jako integralne elementy dzieła), z utworów

współczesnych np. poematy z komentarzami i fragmentami wspomnień: Czesław Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*; Tadeusz Różewicz, *Spadanie*;

- proza + liryka:
  wiersze prozą (np. ze zbioru pt. *Napis* Zbigniewa Herberta), dłuższa proza o charakterze poetyckiego monologu (jak *Złowiony* Tadeusza Różewicza, *Fabula rasa* Edwarda Stachury), także niektóre utwory eseistyczne (np. *Widzenia nad Zatoką San Francisco* Miłosza, tytułowy tekst pt. *Ach* z tomu szkiców Jerzego Sosnowskiego);
- wiersz + epika:
  tradycyjna epika wierszowana – *epos*, *poemat heroikomiczny*, *poemat epicki*, niektóre powieści poetyckie, niektóre fraszki i bajki, współcześnie: poemat *Dwanaście stacji* Tomasza Różyckiego;
- proza + liryka + epika:
  powieści i opowiadania pisane prozą poetycką (np. *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza), część współczesnych powieści, np. Tadeusza Nowaka *A jak królem, a jak katem będziesz*; Magdaleny Tulli *Sny i kamienie*; także rytmizowana na wzór rapowych piosenek powieść *Paw królowej* Doroty Masłowskiej;
- wiersz + liryka + epika:
  tradycyjne gatunki mieszane – romantyczna *powieść poetycka* (jak *Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicza), *poemat dygresyjny* (np. *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima), *sielanka* (np. *Żeńcy* Szymona Szymonowica) i *ballada romantyczna* (*Pani Twardowska* Adama Mickiewicza); niektóre poematy (np. *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego), współcześnie także – *liryka narracyjna* (⇨ niżej). W sielance i balladzie można znaleźć czasem również elementy dramatu.

Odmiany liryki

W odniesieniu do utworów lirycznych – w zależności od przyjętych kryteriów, tj. tematyki czy stopnia, w jakim ujawnia się w tekście *podmiot mówiący* (nazywany też ***podmiotem lirycznym***, *„ja" mówiącym* bądź *„ja" lirycznym*) – wymienia się wiele różnych odmian. Często jednak powszechnie przyjęte klasyfikacje i terminy okazują się w praktyce trudne do zastosowania lub mało precyzyjne. Poniżej znajduje się zestaw aktualnie używanych pojęć wraz z komentarzami wskazującymi rozmaite trudności, na które można się natknąć, stosując owe podziały.

I. Ze względu na temat – można wyróżnić: ***lirykę refleksyjną***, ***patriotyczną***, ***polityczną***, ***funeralną*** (wyrażającą żal po śmierci zmarłej osoby), ***religijną***, ***opisową***, ***miłosną*** i ***autotematyczną*** (poświęconą tworzeniu wierszy).

Taki podział ma jednak, zwłaszcza współcześnie, podobną wartość jak tematyczne porządkowanie powieści (obyczajowe, fantastyczne, historyczne itp.) – ułatwia nazwanie tekstu, niewiele jednak wnosi do rozumienia utworu, poza dość oczywistą pierwszą konstatacją. **Wiele też utworów albo nie poddaje się żadnym jednoznacznym określeniom, albo spełnia z założenia kilka kryteriów**, istnieją ponadto jeszcze tematy w powyższym zestawieniu całkowicie pominięte. Są między innymi utwory dotyczące podróży, wojny, przyjaźni, natury języka, nie mówiąc już o mniej ważnych zagadnieniach. Nie sposób wszak wymienić choćby głównych tematów poruszanych w ciągu tak wielu stuleci istnienia liryki. A przecież najstarsze utwory liryczne z egipskich piramid pochodzą z 26. wieku przed naszą erą! Jak dowcipnie piszą autorzy *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, żaden temat nie został w liryce pominięty „czy to cykada, czy lokomotywa"[130]. Nie traktujmy więc tych podziałów jako formalnych klasyfikacji, a jedynie jako otwartą listę możliwych tematycznych odmian, wchodzących ze sobą w rozmaite koneksje.

Nawiasem mówiąc, nie ma powodów, z wyjątkiem nazewniczej tradycji, dla których nie można by mówić, z jednej strony – o liryce obyczajowej (duża część twórczości Stanisława Barańczaka czy Wisławy Szymborskiej pasowałaby do tego miana) bądź fantastycznej (u Bolesława Leśmiana czy Jarosława Marka Rymkiewicza), z drugiej strony zaś, w prozie – o powieści patriotycznej (np. *Trylogia* Sienkiewicza bądź *Syzyfowe prace* Żeromskiego) lub refleksyjnej (*Kompleks polski* Tadeusza Konwickiego czy *Bieguni* Olgi Tokarczuk). Zresztą te same określenia nadają się do „klasyfikacji" dramatu.

Także bardziej rozbudowane nazwy, które próbują na pozór dokładniej przedstawić liryczne tematy, takie jak ‘liryka refleksyjno-filozoficzna' albo ‘patriotyczno-obywatelska' mają wyraźne wady. Trudno sobie bowiem wyobrazić „nierefleksyjny" utwór filozoficzny (filozofia zakłada wszak namysł, refleksję, choć oczywiście nie każda refleksja jest związana z filozofią; czyli utwór filozoficzny jest szczególnym przypadkiem refleksyjnej odmiany liryki), albo patriotyzm całkowicie rozłączny z postawą obywatelską (mimo różnic definicyjnych; zresztą słowo „obywatel" wzięte jest ze stylu urzędowego i poza nim brzmi obco).

II. Z punktu widzenia stopnia jawności podmiotu lirycznego oraz sposobu, w jaki się on uobecnia, można wymienić następujące typy liryki:

1. ***Liryka bezpośrednia*** (autoprezentacyjna):

Jest ona wypowiedzeniem „ja" lirycznego, o jej „bezpośredniości" decydują albo względy gramatyczne (zaimek osobowy lub/i czasowniki w 1. osobie liczby pojedynczej – jak często w modlitwach, erotykach czy innych formach intymnych zwierzeń), albo stopień indywidualizacji monologu, powiązania z subiektywnym odczuwaniem, widzeniem bądź pojmowaniem świata w rozważaniach lub przedstawieniu sytuacji. Jest to typ liryki najmocniej powiązany z liryzmem jako „formą intymności, która z góry wymaga od czytelnika (...) nastawienia na porozumienie". Jak celnie pisze Anna Nasiłowska:

[130] Zob. hasło „lyric" w: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, dz. cyt., s. 715.

„Liryzm zawsze apeluje do zdolności empatycznych, wymaga wyobraźni emocjonalnej. ‘Ja kocham’ napotkane w wierszu lirycznym, jeśli zostanie zredukowane do prostego oznajmienia i przekształcone w przedmiotowe stwierdzenie ‘on kocha’ – oznacza fiasko porozumienia, brak liryzmu”[131].

a) Najbardziej reprezentatywną odmianą tej liryki jest ***liryka wyznania***. Wyznanie, jako monolog będący zwierzeniem podmiotu lirycznego, było do niedawna, głównie za sprawą dziewiętnastowiecznej tradycji, istotą liryki (np. *Testament mój* Słowackiego).
b) Jednak – oprócz tekstów, w których są wyrażone uczucia za pomocą wewnętrznego lub wypowiedzianego monologu – **liryką bezpośrednią nazwać można również utwory, które opowiadają o przeżyciu, zatem będące rodzajem relacji czy przedstawieniem stanu podmiotu** (niczym romantyczne *Rozłączenie* Słowackiego lub współczesny wiersz pt. *A jednak miłość* Ewy Lipskiej, zaczynający się od słów „Starzejemy się / ja i mój samochód”). Tu także mieściłby się ascetyczny z punktu widzenia stylu i skupiony na relacjonowanym zdarzeniu liryk *Dwa ziemniaki* Anny Świrszczyńskiej, rozpoczynający się od słów: „Niosłam dwa ziemniaki / podeszła kobieta.” [autorka wstępu nazwała nawet ten typ poezji „liryką faktu”[132]].
c) Istnieje również taka odmiana liryki osobistej, w której dochodzi do zamiany sytuacji uczuciowej na wiele retorycznych zabiegów – pytań, apostrof, zwrotów do adresata (jak w *Radości pisania* Wisławy Szymborskiej, ze słynnym zdaniem: „Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?”). „Bezosobowy”, jeśli chodzi o gramatykę, jest także wiersz Mickiewiczowski *Snuć miłość*, choć jednocześnie jest jak najbardziej autoprezentacyjny – zachodzi więc nim zjawisko „transpozycji uczuć”, czyli właśnie wyrażania emocji poprzez retoryczne zabiegi[133].

Trzeba tu jeszcze dodać, że używany zamiennie z „liryką bezpośrednią” termin „liryka osobista” jest dość niezręczny, zakłada bowiem, że poza liryką wyznania zaczyna się obszar jakiejś „nieosobistej liryki”, co oczywiście byłoby nonsensem, chyba że mamy na myśli lirykę podmiotu zbiorowego (⇨ s. 185) czy jej odmianę, lirykę chóralną – wtedy rzeczywiście pojedyncza osoba niknie w grupie (co zresztą może nie zmieniać wcale stopnia zaangażowania podmiotu). Praktykowane często przeciwstawianie liryki osobistej i liryki opisowej sytuowałoby natomiast tę ostatnią na marginesie „liryczności”, podczas gdy utwory tego typu od najdawniejszych czasów były, po wyznaniach, rdzeniem poezji lirycznej. Znów więc dotykamy problemu nieadekwatności terminów wobec delikatnej literackiej materii.

---

[131] A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 64 i 71.

[132] A. Janko, *Liryka faktu* [wstęp do:] A. Świrszczyńska, *Jestem baba. Wiersze z różnych lat*, wyb. i wstęp A. Janko, Warszawa 2000.

[133] Nawiązuję tutaj do podziałów i terminologii proponowanej przez Henryka Markiewicza, także dalej, gdy mowa o liryce uogólnień pojęciowych oraz liryce kreacyjnej – zob. H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*, w: tegoż, *Prace wybrane. T. III. Główne problemy...*, dz. cyt.

2. ***Liryka przedstawiająca*** (zwana także *pośrednią*):

a) Czyli przede wszystkim ***liryka opisowa***, w której dominuje obraz, a nie wyznanie; choć pamiętać trzeba, że **opis bywa bardziej intymny, indywidualny i emocjonalny niż beznamiętne, lecz gramatycznie „osobowe" stwierdzenie. Poza tym nie istnieją: ani neutralna perspektywa, ani neutralny język – zawsze wybór punktu widzenia i słów„portretuje" także mówiącego**. Dla przykładu maleńki wiersz *Kwietna kotlina*, autorstwa chińskiego poety Wang Wei (VIII wiek n.e.):

Na końcach gałązek kwiecie hibiskusów.
Czerwone kielichy na tle gór.
Nikogo. Milcząca chata w dolinie.
Kwiaty jeden po drugim otwierają się, opadają.[134]

Komentarz: Czy w tym rzekomo bezpodmiotowym obrazie, także poprzez brak przedstawionych ludzi, nie jest właśnie zaprezentowany pośrednio podmiot wiersza? Człowiek, który mówi o tym, co widzi, ma tylko ten krajobraz, jest nim – jego równoczesnym trwaniem i przemijaniem. Każde z tych z pięciu zdań utworu w równym stopniu przedstawia więc postrzeżenia, co postrzegającego: pełnię samotności i doznawania czasu wobec milczenia krajobrazu i nieobecności innych.

b) Kolejnymi odmianami liryki przedstawiającej są, nieraz bardzo do siebie zbliżone: ***liryka sytuacyjna*** i ***liryka narracyjna*** – w takich utworach formą podawczą jest opis sytuacji lub niewielkie opowiadanie, a spiętrzenie działań tworzy minimalną fabułę, co zbliża ten typ liryki do twórczości epickiej. Terminy te powstały niedawno (wszak narracja od wieków traktowana była jako wyróżnik epiki!, określenie „liryka narracyjna" jeszcze w połowie ubiegłego wieku odbierane więc byłoby powszechnie jako sprzeczność) i wiążą się właśnie z procesem zacierania granic między tym, co poetyckie i liryczne, a tym, co „niepoetyckie" i „prozaiczne" oraz fabularne.

Takim ostentacyjnym antylirycznym żartem, wyzbytym całkowicie metafor i skupionym na relacjonowaniu faktów, które składają się na krótką historię, jest wiersz *Regiment* Tytusa Czyżewskiego, noszący podtytuł *Wojskowy romans poetycki.* Czytamy tam m.in., że:

10 żołnierzy stało na warcie
26 żołnierzy jechało autem [...]
pan major pił czarną kawę
pani majorowa cerowała pończochę
pan pułkownik całował służącą
pani pułkownikowa smażyła jajecznicę.

---

[134] Cyt. za: Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 171 [wiersz Wei z ang. przeł. Cz. Miłosz, z chińskiego T. i W. Barnstone].

Rozwijana opowieść ma swoją dramaturgię, lecz nie o anegdotę w niej chodzi – wojskowy suchy styl, zderzony z przywołaną w podtytule poetycką tradycją, jest właściwym obiektem drwiny.

W liryce sytuacyjnej czy narracyjnej na ogół jednak wcale nie dominuje stylistyczna asceza. Ukazana w poetyckim skrócie opowieść, której bohaterem jest wypowiadający się podmiot lub inna postać, to tylko inna, często maskująca emocje, forma poetyckiej ekspresji (por. *Historię* Stanisława Barańczaka, w której opowiedziana jest uliczna scenka z czasów PRL-u, czy wiersz *Terrorysta, on patrzy* Wisławy Szymborskiej – gdzie 4 minuty poprzedzające zamach zostają opowiedziane w formie sekwencji mikrozdarzeń).

A zatem – nazywana dawniej epicką – fraszka Jana Kochanowskiego *O doktorze Hiszpanie* byłaby dziś pewnie odbierana bardziej jako przykład liryki narracyjnej. Z kolei wiele utworów Stanisława Barańczaka z lat 70. i 80. XX wieku, opowiadających anegdoty, traktujących o kolejkach sklepowych, scenkach ulicznych czy wynoszeniu śmieci, byłoby jeszcze sto lat temu uznanych za całkowicie „nieliryczne", a i „niepoetyckie" – zarówno z powodu tematu, obecności narratora, potocznego stylu, jak i konstrukcji wiersza. Na przykładzie tzw. liryki narracyjnej dobrze widać więc rozległość zmian, jakie zaszły w poetyce i literaturze, nawet wśród tak „odwiecznych", jak liryka, pojęć.

c) Jeszcze jeden typ liryki pośredniej to tzw. ***liryka uogólnień pojęciowych*** – czyli taka, której przedmiotem są bezosobowo prowadzone rozważania; tu więc znajdzie się ten typ liryki refleksyjnej, która wyraźnie nie jest liryką bezpośrednią (jak wiersz *Przeszłość* Cypriana Norwida, zaczynający się od słów: „Nie Bóg stworzył p r z e s z ł o ś ć, i śmierć, i cierpienia, / Lecz ów, co prawa rwie").

Jednak trzeba od razu dodać, że dziesiątki wierszy to „bezosobowe" refleksje, które co prawda bardzo dyskretnie, na moment, przerwane są ujawnieniem się podmiotu, lecz to ujawnienie wcale nie zmienia charakteru wywodu na osobisty (por. *Cebulę* lub *Trzy słowa najdziwniejsze* Wisławy Szymborskiej). Jest i odwrotnie – gdy bezpośrednie, „osobowe" doznania, sytuacje, bardzo zmysłowo opisane, zamieniają się stopniowo w poetyckiej wypowiedzi w pojęciowe, filozoficzne uogólnienia (jak w wielu utworach Jane Hirshfield z tomu *Uważność* lub Szymborskiej ze zbioru *Widok z ziarnkiem piasku*), co nie zmienia ani ich silnie intymnego tonu, ani „pozapodmiotowego" punktu dojścia. Tak więc i tu **rygorystyczne oddzielanie liryki bezpośredniej od pośredniej mija się z celem**.

d) Należy jeszcze wymienić „lirykę nowych światów", nazywaną ***liryką kreacyjną*** – typ liryki przedstawiającej, w której opisywany świat jest autonomiczny, to znaczy utworzony na potrzeby tylko tego utworu czy jakiegoś cyklu, z właściwymi sobie fantastycznymi (wziętymi z baśni, snu czy po prostu autorskiej wyobraźni) bohaterami czy miejscami.

Tak jest na przykład w wierszu *Dusiołek* Bolesława Leśmiana (Dusiołek to postać, która ukazała się bohaterowi, Bajdale, we śnie: „Wylazł z rowu Dusiołek, / jak półbabek z łoża. / Pysk miał z żabia ślimaczy"). Inne źródło ma, o czym mówi sam tytuł, *Miniatura średniowieczna* Wisławy Szymborskiej – poetka ożywiła w niej drobną malarską scenkę i zamieniła ją w drwiącą przypowieść o sztuce oraz historii (groteskowo idealny obraz został pokazany słowami: „Po najzieleńszym wzgórzu, / najkonniejszym orszakiem, w płaszczach najjedwabniejszych"[...]).

Liryka kreacyjna jest właściwie odmianą tematyczną – jak liryka refleksyjna, miłosna czy funeralna, i tak jak one może wchodzić z każdym innym tematem w związki (pamiętać przy tym trzeba, że cała twórczość literacka podlega zasadom kreacji, w liryce kreacyjnej natomiast – jak w powieści fantastycznej – chodzi o tworzenie całkiem nowych światów, postaci i relacji). Zresztą nie zawsze da się rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia jeszcze z kreacją rozumianą jako specyficzny sposób widzenia i opisywania znanej nam rzeczywistości (która wszak zawsze ulega w sztuce przetworzeniu), czy już z nowymi światami. Na przykład gdy zaglądamy w mikroświat opisany przez Czesława Miłosza w *Przypowieści o maku* albo kiedy czytamy w *Skrzypcach* Zbigniewa Herberta o tym, że skrzypce płaczą, bo „są nagie" i „mają chude ramionka".

Z drugiej strony jednak, jeśli potraktujemy nazwę liryka kreacyjna nie tylko jako lirykę fantazji – fabularnej, obrazowej, „światotwórczej", lecz także jako rezultat szczególnej językowej ekspresji, to wyraźniej uwypukli się jej przeciwieństwo, jakim jest sucha relacja. Wystarczy porównać fantazyjne bogactwo tomu *Zachód słońca w Milanówku* Jarosława Marka Rymkiewicza ze zbiorem *Jestem baba* Anny Świrszczyńskiej, a zwłaszcza jej wierszami dotyczącymi okresu Powstania Warszawskiego, jak choćby wspomniane wyżej *Dwa ziemniaki*.

3. Inne kryteria stosowane są przy wyróżnianiu szerokiej kategorii będącej ***liryką medium***. Jest to typ liryki, w której podmiot ukryty jest za liryczną personą. **„Liryka medium" to pojęcie nadrzędne i szersze wobec do niedawna osobno wyróżnianych: *liryki maski* i *liryki roli***. Ten dwoisty podział pokazuje bowiem nie tyle dwie przeciwstawne odmiany, ile dwa bieguny, między którymi znajduje się mocno zróżnicowany obszar twórczości lirycznej, w której powołana jest do istnienia jakaś, wypowiadająca się w imieniu podmiotu, niekoniecznie ludzka, postać (lub grupa). Pojęcie *liryki medium* zostało wprowadzone przez badacza literatury współczesnej i znawcę poezji Czesława Miłosza, Aleksandra Fiuta – właśnie w związku z nieoczywistą, niejednoznaczną kreacją podmiotu mówiącego w wielu wierszach tego poety[135]. Zakres zdystansowania się „ja" lirycznego wobec przedstawianych uczuć czy

[135] Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 196.

poglądów może bowiem być rozmaity, i to nawet w jednym utworze – także dlatego, że często liryka medium wiąże się z ironią.

Zjawisko wykorzystania „medium" w służbie ironii widać bardzo dobrze na przykład w *Ptaszkach św. Franciszka* Jarosława Iwaszkiewicza, utworze, który zaczyna się od słów: „Wisimy grzecznie w klatkach / wzdłuż ulicy Świętego Augustyna". Dalej owe „ptaszki" opowiadają, jak to św. Franciszek w kazaniu mówi „żebyśmy [...] nie podkładali sobie bomb pod gniazdka" oraz „kochali swoje klatki" – tak więc zwierzęca perspektywa zostaje wyraźnie przekroczona, a gorzkie przesłanie utworu tylko potwierdza, że chodzi o głęboko ludzki problem etyczno-religijny.

- ***Liryka maski*** to określenie używane wtedy, gdy wyraźna jest zbieżność poglądów, postaw, doświadczeń bohatera utworu (rośliny, zwierzęcia, przedmiotu czy postaci) oraz podmiotu, gdy bohater może być mentalnie, duchowo czy emocjonalnie z podmiotem utożsamiany, wypowiada jego doświadczenie, przesłanie, gdy nie widać wyraźnego rozdźwięku między nimi, tj. pomiędzy „ja" mówiącym i liryczną „personą". Tak jest na przykład w przejmującym wierszu pt. *Jakub i Anioł* (także Iwaszkiewicza):

  Leżę krzyżem na żywym marmurze
  serce bije i mnie i jemu
  chmury piętrzą się w górze
  w dole przepaszczą otchłanie

  panie mój panie

  Komentarz: Gdyby nie tytuł, można by sądzić, że jest to po prostu liryka wyznania, a gdyby kierować się z kolei wyłącznie samym tytułem – że będzie to opowieść o scenie starotestamentowej „walki" Jakuba z Aniołem, uosabiającym Boga, na którym Jakub chce wymóc błogosławieństwo. Jednak intymność tej sceny i jej emocjonalny ładunek, odwołanie do słów Chrystusa na krzyżu, znanych z Nowego Testamentu, sprawiają, że jest ona – zapośredniczoną w obu biblijnych przekazach – liryką wyznania, tyle że podmiot jest zarazem bohaterem.

- ***Liryka roli*** odmienna jest w tym, że takiej łączności nie tylko nie widać, lecz wręcz pojawia się dystans – zarysowana postać wypowiada się sama w swoim imieniu, wyraźnie też różni się, np. przynależnością do którejś z płci, epok historycznych, albo też emocjonalnie czy światopoglądowo, od podmiotu. Tak dzieje się w utworach, w których bohater i zarazem podmiot mówiący jest kimś lub czymś konkretnym: *Z chłopa król* Czesława Miłosza („Nie umiem jeść widelcem. Gniecie mnie korona. / Po diabła mnie ubrali w te ich aksamity."), *Tren Fortynbrasa* Zbigniewa Herberta („Żegnaj książę czeka mnie projekt kanalizacji / i dekret w sprawie prostytutek i żebraków / muszę także obmyślić lepszy system więzień"), *Kot w pustym mieszkaniu* Szymborskiej („Umrzeć – tego nie

robi się kotu. / Bo co ma robić kot / w pustym mieszkaniu. / Wdrapywać się na ściany. Ocierać między meblami”).

Problem dodatkowo tkwi w tym, że przywykliśmy myśleć o liryce jako o wypowiedzi monologicznej, a więc jednogłosowej (termin „monolog liryczny” mówi sam za siebie), zresztą w liryce dużo rzadziej niż w innych typach twórczości zaznacza się granice mowy niezależnej, bo wtedy efekt intrygującej wieloznaczności byłby niewykorzystany. Tymczasem wiersz Miłosza mógłby zaczynać się od pauzy, sugerującej od razu przytoczenie. A jeśli chodzi o cytowany właśnie utwór Szymborskiej, to jest on niezwykły także dlatego, że napisany nie jest ani w mowie zależnej, ani w niezależnej – najbliżej mu właściwie do mowy pozornie niezależnej ⇨ s. 101 oraz uwaga ze s. 133.

Właśnie w twórczości Miłosza czy Szymborskiej znajdziemy wiele utworów, w których granica między liryką roli i liryką maski jest zatarta. Także słynny cykl wierszy Zbigniewa Herberta poświęcony Panu Cogito jest przykładem oscylowania pomiędzy tymi dwiema formami pozornie nieosobistej liryki (choć fikcyjność bohatera jest ewidentna, to etyczne czy filozoficzne przesłanie bliskie jest podmiotowi innych utworów Herberta – rola zamienia się w maskę, czemu sprzyja także abstrakcyjne imię bohatera, będące wszak łacińskim czasownikiem „myślę” właśnie w 1. os. lp.).

W odniesieniu do takich mniej ewidentnych przypadków przydatne może stać się pojęcie lirycznej „persony”, odwołujące się do anglosaskiego literaturoznawczego nazewnictwa dotyczącego liryki, a oprócz tego do psychologii Carla Gustawa Junga, gdzie oznaczało ono zespół cech, które okazujemy, a nawet tworzymy w chwili, gdy spotykamy się z innymi ludźmi (co wcale niekoniecznie musi oznaczać naszą właściwą osobowość). Jakąś „personą” jesteśmy dla innych, w dodatku różną dla różnych osób. Analogicznie autorzy utworów poetyckich, tworząc rozmaite „ja” mówiące w swoich tekstach, na potrzeby artystycznej ekspresji dobierają sobie odpowiednie medium, niekoniecznie jednak (na co wskazywałby termin „persona”) osobowe[136]. Etymologia podpowiada jeszcze jedną interpretację, którą zapewne inspirował się Jung – w odniesieniu do dramatu rzymskiego łacińskie słowo „persona” rozumiano jako maskę, zakładaną przez aktora na twarz. Pomocna mogłaby się okazać również – stosowana zwykle w odniesieniu do dramatu i epiki – kategoria *porte-parole* ⇨ s. 145, a więc postaci, która „niesie słowo” autora, wyraża jego przekonania, pozostając wszakże wyraźną literacką kreacją.

Ogólnie można powiedzieć, że **współcześnie często właśnie niejasny charakter „medium”, niepewność tożsamości wypowiadającego się podmiotu, niejednoznaczność lub nawet celowa wieloznaczność postaw bądź emocji stają się tematem utworu**. Zresztą, czy cała literatura nie jest grą mówiącego podmiotu ze sobą jako mówiącym „ja” oraz jako bohaterem czy obiektem opisu?

Poza tym – gdy ogólnie wzrosła świadomość fikcyjności i uzależnienia sensu każdej literackiej wypowiedzi od migotliwych językowych

[136] Inaczej jeszcze, bardziej historycznie, przedstawia pojęcie „persony lirycznej” Anna Nasiłowska, dz. cyt.

znaczeń – także fikcyjność utworów lirycznych zaczyna być coraz mocniej akcentowana i akceptowana ⇨ uwagi na temat liryki i fikcji ze s. 33. Popatrzenie na utwór liryczny jako tekst potencjalnie wielogłosowy może nas wiele nauczyć.

III. ***Liryka podmiotu zbiorowego*** i ***liryka apelu*** – to odmiany, w których pojawia się liczba mnoga lub/i zwrot do adresata. I znów możliwości jest tu wiele – począwszy od antycznej *liryki chóralnej*, czyli wykonywanych zbiorowo pieśni na cześć bóstw czy trenów poświęconych zmarłym, przez lirykę, w której ***podmiot zbiorowy*** oznacza grupę, w imieniu której wypowiada się podmiot utworu (jak w *My z drugiej połowy XX wieku* Małgorzaty Hillar, gdzie „my" to ludzie żyjący w tamtym czasie), po lirykę osobistą, w której liryczne „my" jest wyrazem kondycji człowieka (jak w wierszu prozą pt. *Pogoda* Zbigniewa Herberta, zaczynającym się od słów: „W kopercie nieba jest list do nas").

Podobnie **liryka apelu** może występować albo w tradycyjnej, rozkazującej formie, jak w *Do prostego człowieka* Juliana Tuwima („O przyjacielu nieuczony! [...] Rżnij karabinem w bruk ulicy!"), albo w postaci poetyckiej zachęty bądź prośby (np. w pięknych *Skrzydłach i rękach* Tadeusza Różewicza: „Kiedy odchodzę dalej / nie zatrzymuj mnie / to jest droga w światło"; zresztą później „ja" liryczne zamienia się w podmiot zbiorowy, którym – najprawdopodobniej – są umarli).

IV. Możemy tu jeszcze wymienić ***lirykę inwokacyjną***, w której wypowiedź liryczna skierowana jest w formie apostrofy ku jakiemuś pojęciu, abstrakcji, uczuciu (jak w klasycznych odach czy pieśni Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas Panie*) oraz ***lirykę zwrotu do adresata***, w której wyraźnie pojawia się ***„ty" liryczne***, do którego monolog jest skierowany – np. *Do Marka Aurelego* Herberta. Zazwyczaj zresztą w wyznaniu też podmiot zwraca się do kogoś, więc liryka wyznania jest często zarazem liryką zwrotu do adresata.

V. Istnieje także rodzaj nowoczesnej liryki, która nie ma swojej jednej nazwy – możemy ten typ scharakteryzować bliżej jako **„lirykę językowych asocjacji"**. To odmiana liryki nieprzedstawiającej, często alogiczna, poddana językowym impulsom, wolna od nazywania wprost treści emocjonalnych i intelektualnych. Jedynie częściowo mieściłaby się pod etykietką „poezja lingwistyczna", gdyż nie tylko penetrowanie możliwości języka czy nowatorstwo lingwistyczne jest jej celem, lecz także wykorzystanie właściwości języka do wytwarzania nowych napięć między znaczeniami, brzmieniem czy wyglądem słów, by w sposób pośredni wyrazić emocje, zasugerować zjawiska percepcyjne, doznania intelektualne, stany psychologiczne itp. W odkrywczej językowo twórczości Mirona Białoszewskiego czy Tymoteusza Karpowicza, także Edwarda Balcerzana, Stanisława Barańczaka i Leszka Engelkinga znaleźć można jej wybitne, różne przykłady.

Typ liryki, o której mowa, bliski jest także, z jednej strony – postulowanej przez Edgara Allana Poe w 1. połowie XIX wieku *poezji czystej*, która miała eksponować dźwiękowy,

muzyczny, „pozarozumowy" charakter tekstu poetyckiego, a z drugiej – dwudziestowiecznemu surrealistycznemu obrazowaniu spod znaku Gillaume'a Apollinaire'a, Francisa Ponge'a czy Paula Eluarda. W tym szerokim nurcie mieściłaby się zatem i poezja skupiona na fonetycznym ukształtowaniu tekstu, i na semantycznych grach językowych, i absurdalnych, wieloznacznych, zaskakujących obrazach wynikających z łamiących wszelkie konwencje zestawień słów – taka, w której podmiot nie jest osobą, lecz „nośnikiem mowy"[137], „operatorem języka"[138].

VI. Warto jeszcze wspomnieć o podziale utworów lirycznych ze względu na formę przekazu. Jak przed wiekami, tak i teraz da się wyróżnić lirykę przeznaczoną do śpiewu i recytacji oraz lirykę „napisową", której sens objawia się w pełni (a czasem wyłącznie) dopiero w trakcie oglądania tekstu. Współcześnie obok form śpiewanych, improwizacji głosowych podczas pojedynków *slamu* czy podczas rapowania, funkcjonują także wiersze-napisy, liryczne blogowe notatki czy nowoczesne odmiany wierszy-obrazków bądź wizualne prezentacje utworów lirycznych, których sens wyłania się stopniowo w trakcie wyświetlania lub może być dodatkowo składany z wyróżnionych inną czcionką liter. Elektroniczne nośniki pozwalają na tworzenie wiersza za pomocą esemesów lub *on-line*, przez jednego bądź wielu autorów (⇨ zakończenia rozdziałów o przestrzeni, s. 249 i o wierszu, s. 214).

Ogólnie można powiedzieć, że utwory liryczne są na ogół krótkimi samodzielnymi tekstami koncentrującymi się na emocjach, obserwacjach, rozważaniach, zdarzeniach związanych z podmiotem lub/i na grze językowej. Najczęściej są monologiem „ja" mówiącego, które jawnie lub pośrednio eksponuje własne doznania, mogą także dotyczyć bohaterów lirycznych bądź stanowić ekspresję jakiegoś osobowego lub nieosobowego „medium". **Model liryki oparty na przeżyciach „ja" jest jednak przez dużą część współczesnej poezji odrzucany**[139]. Stopień personalizacji i fikcjonalizacji utworów lirycznych bywa krańcowo różny, podobnie jak zakres używanych środków retorycznych i stylów językowych.

Pytania przed analizą utworów lirycznych

Wyżej wymienione podziały liryki opierają się na podstawowych obserwacjach, a wielu utworów nie da się zamknąć w poszczególnych „przegródkach". **Nazwy poszczególnych odmian liryki są to więc właściwie pojęcia stanowiące interpretacyjne „podpórki", dzięki którym można zacząć rozważania**

137 Wyrażenie Francisa Ponge'a – cyt. za: H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 238.

138 Terminy H. Friedricha, jw., s. 33.

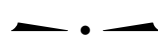
139 Zob. J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

o tekście, nigdy nie mogą być one jednak dla interpretatora punktem dojścia (podobnie jak w ogóle wszelkie nazwy, klasyfikacje czy terminy).

Ważniejsze od typologii jest postawienie sobie pytań w trakcie analizy utworów poetyckich – i próba odpowiedzi na nie. Oto lista głównych problemów:

1. Kto wypowiada się w tekście, czy jest podmiotem czy bohaterem utworu (bohaterem lirycznym), a może nieskonkretyzowanym *medium*? Kto mówi i „kim" mówi; czyje „głosy" – style, obserwacje, emocje bądź poglądy są wmontowane w liryczny monolog?
2. Jakie są: miejsce, czas, okoliczności wypowiadania się tego podmiotu, relacja między nim a pozostałymi osobami/przedmiotami przedstawionymi?
3. Jaki styl, punkt widzenia, system wartości prezentuje podmiot utworu?
4. Czy (a jeśli tak, to dlaczego) podmiot znajduje się w centrum uwagi?
5. Jakie słowa czy obrazy można w tekście uznać za kluczowe?
6. Do kogo monolog jest skierowany (do drugiej osoby przedstawionej w wierszu, czyli tzw. „ty" lirycznego – do konkretnego adresata, do potencjalnego odbiorcy; jakie właściwości tego odbiorcy tekst zakłada, a jakie wymagania mu stawia). Jeśli utwór jest dialogiem, to dlaczego ta forma została wybrana, kim są dla siebie rozmówcy, na czym opiera się relacja między nimi i podmiotem utworu jako całości; w jakim stopniu jest to dialog spójny, jakie są jego cechy [nt. odmian dialogu ⇨ s. 131]?
7. Jak zawartość, styl i kompozycja monologu mają się do struktury wierszowej bądź prozatorskiej utworu?
8. Jaki jest związek między tytułem, tematem a formą wiersza czy poematu prozą?
9. Z jakimi historycznymi odmianami liryki wchodzi tekst w zależności?
10. Czego tekst nie mówi, co przemilcza, co w tle zakłada, co ukrywa?
11. Jak odnosi się do dawnych i obecnych kryteriów „poetyckości", „liryczności", „bycia wierszem", również „literackości"; czyje są te kryteria (nasze osobiste, krytyki literackiej, jakiegoś środowiska, podane w słownikach)?
12. W jakim stopniu, czytając, odbieram „ja" liryczne jako tożsame lub obce wobec mojego „ja"? Jakie to ma konsekwencje dla mojego rozumienia sensu utworu, a jakie dla mnie jako osoby?

To tylko **wstępne** (i z pewnością nie wszystkie) pytania do postawienia sobie „na progu" wiersza, fragmentu liryki czy poezji.



Oddajmy jeszcze na moment głos krytykowi, badaczowi, tłumaczowi, ale także twórcy poezji, Stanisławowi Barańczakowi:

> „jest coś w samej naturze poezji, co stanowi odpowiedź na podstawowy defekt życia: skończoność. [...] Nicość jest żywo zainteresowana krzewieniem poczucia bezsensu [...] A najperfidniejszy kawał, jaki można wyrządzić Nicości, udaje nam się wtedy, kiedy do produkowania sensu zmuszamy właśnie to, co w niej bezsensowne. [...] Wiersz

jest miniaturowym modelem tej naszej perfidii. Jakąkolwiek przyjąć definicję poezji, będzie się ona zawsze obracała wokół jednego faktu: poezja tym się różni od innych sposobów użycia słowa, że w tych samych rozmiarach tekstu potrafi zmieścić więcej znaczeń”[140].

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Przeczytaj rozdział *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi* z tomu: S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, dz. cyt.; porównaj z komentarzem Henryka Markiewicza pt. *Diabeł tkwi w anegdotach* z czasopisma „Teksty Drugie” 2003 nr 4. Jako kontekst do rozważań nad istotą wiersza posłużyć może także szkic Stefana Sawickiego pt. *Wokół opozycji wiersz – proza*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 2, Wrocław 1987.
2. W tomie wierszy wybranych Mirona Białoszewskiego pt. *Sprawdzone sobą* znajdź wiersze, którym bliżej jest stylistycznie do liryki, eseju, dramatu, reportażu, felietonu lub do opowiadania. Znajdź jak najwięcej innych tego typu odniesień. Co dana forma wnosi do rozumienia a) podmiotu wypowiedzi; b) wiersza jako poetyckiego zapisu?
3. Zastanów się, jaki byłby Twój przykład najbardziej „niepoetyckiego” wiersza (z tomów wydanych drukiem) i najbardziej „poetyckiego” tekstu użytkowego (napisu z plakatu, graffiti, ulotki, reklamy, instrukcji itp.)? Uzasadnij swój wybór.

Podpowiedzi bibliograficzne:

1. Hugo Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978.
2. *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje. Seria trzecia*, red. W. Wójcik, J. Kisiel, Katowice 2005 [także serie poprzednie: 1994 i 2000].
3. Aleksandra Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, wyd. II, Kraków 1998.
4. Stanisław Barańczak, *Pomyślane przepaście. Osiem interpretacji*, Katowice 1995.
5. Aleksander Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, wyd. II, Kraków 1998.

[140] S. Barańczak, *Tablica z Macondo* [artykuł dodany do tomu:] S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 507–508.

11. Sztuka wersu

Ważne pojęcia: **klauzula · średniówka · przerzutnia · strofa · systemy wersyfikacyjne**

Ze śpiewnych, rytmicznych recytacji przy muzyce, ułatwiających zapamiętywanie ciągów obrazów, ale też dających poczucie mowy wyjątkowej, ozdobnej i na swój sposób zorganizowanej, będącej wyrazem ludzkiej potrzeby ekspresji, powstały przed wiekami ***wiersze*** (czyli tzw. *mowa wiązana*). Także z krzyku, szeptu, wyznania, modlitwy, prośby, namysłu czy zachwytu. Dlatego nawet najbardziej intelektualnie przepracowane utwory noszą bardzo intensywny ślad związku z żywym, oddychającym i odczuwającym człowiekiem, z mową jako segmentacją strumienia dźwięków. Tym śladem są intonacyjne podziały, a także towarzyszący im, mniej lub bardziej wyrazisty, rytm (⇨ rozdz. 9 i 10). Również w najbardziej archaicznych, zbiorowych formach ekspresji (wyprzedzających model wierszowanej liryki osobistej) – pieśniach rytualnych czy sakralnych – słowo i cisza, dźwięk i rytm, napięcia między wygłaszanymi bądź śpiewanymi frazami od zawsze pełniły kluczową rolę. W wielu językach zachował się zresztą historyczno-etymologiczny związek między poezją i śpiewem – poetów nazywano pieśniarzami, ich utwory pieśniami, a czynność tworzenia: „śpiewaniem".

Rzecz jasna, były i są tworzone także wiersze czysto mnemotechniczne [z gr. *mnéme* = pamięć], tj. służące nauce, zapamiętywaniu wzorów matematycznych, przepisów kulinarnych czy dowolnego zestawu słów – w nich kluczową rolę pełni rytm, a także wszelkie podobieństwa, powtórzenia czy współdźwięczności wspomagające proces utrwalania jakiegoś materiału, tu jednak nie będziemy się tego typu twórczością zajmować.

Wyłaniający się z pauz i nacechowanych oraz nienacechowanych jednostek rytm, a z intonacji – „melodia" utworu, pełniły przez wieki funkcję podstawowego zwornika pamięci i wyobraźni w wierszu, były też czasem dopełniane rymami. Graficzny zapis był wobec tego wtórny, choć w epoce nowoczesnej wydaje nam się tak bardzo istotny, wręcz najważniejszy. I choć najprościej wyobrazić sobie „wiersz" jako piętrową strukturę graficzną, to przecież nie sama forma zapisu decyduje o jego właściwościach – wiersz jako utwór literacki jest przede wszystkim całostką znaczącą, utworem poetyckim, dziełem estetycz-

nym o specyficznych właściwościach. Pisarski wybór między prozą a wierszem to wybór stylo- i tekstotwórczy między dwoma różnymi sposobami kształtowania tekstu i modelowania treści (mogą się one co prawda w niektórych utworach zbliżać do siebie lub obok współwystępować, o czym była mowa w poprzednim rozdziale, nie zmienia to jednak faktu, że są odmienne). Warto też sobie uświadomić, że tak jak nie znamy świata przedstawionego poza językiem i konkretnym dziełem [⇨ uwagi ze s. 90], tak nie znamy wiersza przed zapisem wierszowym – wersy w wierszu, tak jak zdania w prozie, to sposób, za pomocą którego istnieje dany utwór, jego podmiot i wszystko, co prezentuje. Znaczenie i styl wierszy tkwią więc także w decyzjach wersyfikacyjnych, są modelowane przez budowę i wzajemne oddziaływanie poszczególnych linijek.

Można powiedzieć, że prozą rządzi przede wszystkim składnia, z właściwymi jej jednostkami, jakimi są zdania (chyba że mamy do czynienia z rzadko używaną prozą ozdobną, rytmizowaną, dzieloną na nietypowe odcinki lub zapisywaną w odrębnych linijkach, czyli zbliżoną do wiersza właśnie), natomiast **wierszem rządzą podziały na osobne linijki, tj. *wersy*, wydzielane za pomocą pauz – a więc *prozodia*** ⇨ rozdz. 9. ***Wers* jest jednostką semantyczną oraz kompozycyjną, ale także intonacyjno-graficzną wiersza**, zależną od tego, z jaką epoką, systemem wersyfikacyjnym i wyborem autorskim mamy do czynienia.

Słowo wiersz pochodzi właśnie od „wersu", ten z kolei, od łacińskiego słowa *versus*, czyli – o czym była informacja w poprzednim rozdziale – linijka, rządek, bruzda w ziemi; czasownik *versare* oznacza obracanie. Zatem wers to coś, co umożliwia obrót, nawrót do następnego rzędu, a skoro tak, musi być w nim coś przewidywalnego, co umożliwia wykonanie kolejnego „skrętu" – tak przynajmniej było w wypadku wierszy regularnych i należących do trzech podstawowych tradycyjnych odmian, o których dalej będzie tutaj mowa. Jednak i w nich często zaobserwować można jakiś element zaskoczenia – mogą to być różne urozmaicenia rytmiczne i odstępstwa od reguł, wersy urwane, krótsze lub dłuższe od spodziewanego rozmiaru, inaczej wewnętrznie dzielone itp.

Czasem monotonię regularnego następstwa może zburzyć sam sposób zapisu, jak w utworze Cypriana Norwida *Po balu*, w którym wykorzystane zostały znaki diakrytyczne, wprowadzające graficzną ciszę (dodatkowym czynnikiem wzmacniającym sens jest tu także inny rytm ostatniego wersu):

Otworzyłem okna z drżeniem szkła,
Że aż gmachem wstrzęsła moja siła:
Z kandelabrów popłynęła łza - -
. . . .
Ale i ta jedna – z wosku była!

Z kolei w powszechnym dziś modelu *wiersza wolnego* nieprzewidywalność rozmiaru i językowego kształtu wersu jeszcze mocniej przykuwa uwagę do tego, w jaki sposób – niepowtarzalną autorską decyzją – tekst podzielony jest

na odcinki, jak kształtowany jest sens poprzez swoistą „rzeźbę” w słownym materialne[141].

Zanim jednak przejdziemy do omawiania budowy wersu i systemów wersyfikacyjnych, warto podkreślić pozornie banalną prawdę, że **teoria wiersza, czyli *wersologia*** [lub *wersyfikacja*; niektórzy bowiem używają też terminu ‘wersyfikacja’ na oznaczenie przedmiotu badań dziedziny wiedzy, jaką jest ‘wersologia’], powstała **po** praktyce, i że poeci – bo mówić tu będziemy o wierszach należących do twórczości literackiej, poezji – nie operują systemami, lecz wyobraźnią i językiem. Pojęcie „systemu wersyfikacyjnego” jest zatem wtórne wobec literackiej praktyki i zakłada pewną teoretyczną abstrakcję, dzięki której łatwiej zrozumieć historyczne przemiany w tworzeniu wierszowanych dzieł poetyckich, a przede wszystkim konstrukcję konkretnego utworu. Ta konstrukcja sama w sobie nie jest jednak punktem docelowym dla artysty, lecz nośnikiem sensu – i jako taka powinna być przedmiotem zainteresowania czytelnika/interpretatora.

Czyli z wersyfikacją jest podobnie jak z planem architektonicznym – bardzo ułatwia on zrozumienie układu budynku, intencji rozmieszczenia poszczególnych elementów, ale nikt nie mieszka w planach czy projektach, lecz w konkretnych, urządzonych już mieszkaniach, które są wypełnione przez takie a nie inne przedmioty, zgodnie z gustem oraz indywidualnymi decyzjami właściciela. Można więc powiedzieć, że sens jest właściwym „wyposażeniem” pewnego wersyfikacyjnego projektu, zgodnego w mniejszym lub większym stopniu z „normą”, jaką tworzą system i tradycja. Ale zarówno architektoniczny, jak i wersyfikacyjny „plan” także obdarzony jest znaczeniem: stanowi ramę całości, wymusza rozwiązania konstrukcyjne i „materiałowe”, sugeruje funkcje oraz styl elementów.

W odniesieniu do rozwiązań wersyfikacyjnych wagę całościowego „projektu” docenić musimy w dwóch zwłaszcza sytuacjach – gdy czytamy wiersz na głos, bo wtedy realizujemy wszystkie jego prozodyjne właściwości (co zresztą stanowi główną trudność aktorskiego „wykonania” utworu), i w trakcie wnikliwej lektury, gdy analizujemy sposób „zagospodarowania” sensem linijek poszczególnych wersów. **Wers bowiem to sposób, w jaki zaaranżowana jest przestrzeń semantyczna. A wiersz jako całość zawsze jest przeznaczony z założenia jednocześnie do lektury linearnej (wzdłuż następujących po sobie wyrazów i linijek), jak i ponadlinearnej.** Analogie i różnice w budowie wersów, powtórzenia wyrazów czy dźwięków, rymy, intonacyjne napięcia, obecność strof czy całostek myślowych – wszystko to, wraz z doborem i wzajemnym układem słów (o metaforach i innych poetyckich zjawiskach już nawet nie wspominając), stanowi rodzaj wielokierunkowej łamigłówki dla czytającego.

[141] Por. książkę wersologa, także poety i dramatopisarza, Artura Grabowskiego, pt. *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999.

Budowa wersu

System wersyfikacyjny* to zespół zasad, dzięki którym tworzone są wersy i całe wiersze**. Określa podstawowe tzw. ***jednostki wierszowe, a więc elementy językowe, które składają się na konstrukcję wiersza. **Podstawową jednostką jest oczywiście *wers*** (linijka wiersza). Miejsca istotne w nim to zakończenie wersu, zwane ***klauzulą***, po której jest zostawiana wyraźna pauza (cisza), oraz środek, w którym może pojawiać się systematycznie niewielka pauza, zwana ***średniówką***. Dzięki nim możemy w dłuższych wersach zidentyfikować dwa ***człony wersyfikacyjne***, jak w poniższym przykładzie z *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza:

Skąd Litwini wracali? ‖ *Z nocnej wracali wycieczki.*
Wieźli łupy bogate ‖ *zamkach i cerkwiach zdobyte.*

człon średniówkowy ‖ ***człon klauzulowy***

Średniówce zawdzięczamy to, że dłuższe wersy (zwykle od 8 sylab w górę) mogą zyskać dodatkowe uporządkowanie – dzięki temu wytwarza się specyficzny ***rytm średniówkowy*** wiersza, jak w poniższym utworze Jana Kochanowskiego pt. *O żywocie ludzkim*:

Fraszki to wszytko, ‖ *cokolwiek myślimy,*
Fraszki to wszytko, ‖ *cokolwiek czynimy;*
Nie masz na świecie ‖ *żadnej pewnej rzeczy,*
Prózno tu człowiek ‖ *ma co mieć na pieczy.*

Tu, jak widać, średniówka ma swoje stałe miejsce po 5. sylabie w wersie jedenastozgłoskowym, więc format wiersza można zapisać równaniem $5 + 6 = 11$.

Warto zwrócić uwagę na dwie właściwości prozodyjne związane z istnieniem tradycyjnego wersu – zwykle stanowi on samodzielną jednostkę intonacyjną, w której pierwszy, średniówkowy człon, jest antykadencyjny, drugi zaś, to jest klauzulowy, jest kadencyjny, gdyż wyraźna pauza, rozdzielająca od siebie wersy, wymusza spadek intonacji w klauzuli. Dlatego odbieramy wers jako względnie autonomiczną całość. Druga właściwość, też związana z „pauzowaniem", to wzmocnienie akcentu wyrazowego w średniówce i klauzuli – słowa ustawione w tych miejscach są lepiej słyszalne, więc często poeci właśnie tam umieszczali najbardziej istotne wyrazy.

Ponieważ średniówka w dłuższych wersach pojawia się w tradycyjnym wierszu niemal automatycznie, wszelkie zaburzenia w jej występowaniu są znaczące. Dotyczy to na przykład sytuacji, częstej w twórczości ludowej czy stylizacji na nią (także na język mówiony), gdy mamy do czynienia z większą liczbą tzw. ***węzłowych punktów wersu***, czyli *działów śródwersowych*, jak w wypadku tzw. *wiersza drobionego*:

A tyś ani // umierając // śpiewać przestała,
Lecz matkę,// ucałowawszy,// takeś żegnała (...)

(Jan Kochanowski, *Tren VI*)

Nawet jednak w utworach, gdzie średniówka występuje jako zasada, często pojawiają się zaburzenia wyznaczanego przez nią rytmu. Ze względów ekspresyjnych może nastąpić zjawisko tzw. ***zatarcia średniówki***:

Prędkoś mi nazbyt umilkła! ‖ Nagle cię sroga (8+5 = 13 sylab)
Śmierć spłoszyła, // moja wdzięczna ╫ szczebiotko droga! (4+9 = 13)

(Jan Kochanowski, jw.)

Tu, w górnej linijce, średniówka jest wzmocniona przez fakt, że całe, i to wykrzyknikowe, zdanie zamknięte jest w 1. członie wersu, więc kadencja nietypowo przypada właśnie w średniówce. Taka budowa wersu wymusza niejako – po słowie „umilkła" – zamilknięcie samego czytającego (pauza średniówkowa połączona dodatkowo ze spadkiem intonacji). Przerzutnia na końcu sprawia natomiast, że w kolejnym wersie dział wewnątrzwersowy jest już po 4. sylabie (przerzutnia zazwyczaj powoduje zaburzenie toku średniówkowego następnego wersu), dzięki czemu określenie „sroga śmierć" zostało nagłośnione (silna antykadencja, łamiąca frazeologiczny związek na pół, tyleż go dzieli, co podkreśla). W rezultacie zamiast zwykłej, spodziewanej przerwy średniówkowej, słyszymy długi, emocjonalnie nacechowany zwrot, skierowany do zmarłego dziecka. Warto pod tym kątem poobserwować fenomenalne wyczucie Jana Kochanowskiego, który w *Trenach* osiągnął mistrzostwo w posługiwaniu się średniówką – są tam i subtelne modyfikacje miejsca jej występowania, i całkowite zatarcia, i gwałtowne przesunięcia. Nie tylko więc treść jest przejmująca, lecz i sposób jej ułożenia, często taki, że odczytując tekst na głos, jesteśmy zmuszeni do zaangażowania się w ukryte w utworach emocje.

Zresztą żaden dobry poeta nie utrzymuje bez urozmaiceń, konsekwentnie, sztywnego rytmu średniówkowego (jak i żadnego innego) w całym długim utworze, byłoby to bowiem nazbyt monotonne i świadczyło o podporządkowaniu treści schematowi wersyfikacyjnemu. Takim urozmaiceniem – oprócz przerzutni i zatarcia średniówki czy przesunięcia jej o jedną, dwie sylaby (ze względu na wagę słowa), czy też skorzystania z wersu drobionego – może być na przykład wprowadzenie zwrotek lub oparcie podziału wersu na jakichś innych rytmicznych komponentach.

W skład wersu – w zależności od systemu – mogą wchodzić, jako jego jednostki: ***sylaby, stopy metryczne* (stopa metryczna to powtarzający się układ długich i krótkich lub akcentowanych i nieakcentowanych sylab; w j. polskim podstawą tworzenia stóp jest akcent) bądź *zestroje akcentowe*** ⇨ s. 162
Dodatkowymi konstantami wersyfikacyjnymi (a więc językowymi właściwościami, na których opiera się dany system wersyfikacyjny) mogą być: akcent

średniówkowy (w wyrazie stojącym tuż przed średniówką), akcent klauzulowy (w wyrazie kończącym wers), przedziały składniowo-intonacyjne oraz rymy.

Przedziały składniowo-intonacyjne w wersie (pauzy intonacyjne, granice członów) mogą pokrywać się z tymi, które występują w zdaniu ⇨ s. 158, jak w przykładzie:

*Jako oliwka mała pod wysokim sadem^*
Idzie z ziemie ku górze macierzyńskim śladem (...)

(Jan Kochanowski, *Tren V*)

– w takim przypadku mówimy o budowie intonacyjno-składniowej wiersza (inaczej: intonacyjno-zdaniowej). W okresie staropolskim bardzo często tak budowano utwory, że dwa wersy razem tworzyły zdanie (rozbudowane pojedyncze lub złożone, tj. zawierające 2 zdania składowe), tak więc jedna linijka obejmowała albo całe zdanie, albo jego człon. Często też właśnie takie dwa wersy były parzyście rymowane.

Wersy mogą też mieć budowę inną, niż po prostu składniowa, stać z nią w jaskrawej sprzeczności. Popatrzmy na przykłady:

a) *Tę jeśli, ostre ciernie lub rodne* **pokrzywy**
Uprzątając, *sadownik podciął ukwapliwy (...)*

(Jan Kochanowski, *Tren V*)

b) *Takci się mej* **najmilszej** ‖ **Orszuli** *dostało.*
Przed oczyma **rodziców** ‖ **swoich** *rostąc (...)*

(jw.)

c) *Spoglądnę, ze wzroku rozwinę*
kwiat: dmuchawiec
w błękit się wzbija

(Julian Przyboś, *Chwila*)

W pierwszych dwóch przypadkach mamy zastosowaną *przerzutnię* – kolejno: a) w klauzuli, b) w średniówce. ***Przerzutnia*, czyli wymuszone konstrukcją wersu zawieszenie głosu, rozbijające całostkę składniowo-semantyczną** (najczęściej – skupienie syntaktyczne, związek gramatyczny dwóch wyrazów), może także występować pomiędzy zwrotkami, gdy wyrażenie z końca jednej zwrotki znajduje swą kontynuację w strofie następnej.

Ostatni z przytaczanych tu fragmentów (c) pokazuje inny, dwudziestowieczny typ wiersza, w którym są jakby „same przerzutnie", bo nie respektuje on w ogóle składni jako podstawowego budulca – taki typ wiersza nazywa się ***wierszem emocyjnym***, bo wyłącznie autorska ekspresja, nieuwzględniająca podziału na zdania, przesądza o długości i właściwościach językowych wersu. Jednak nie nazwiemy tutaj ***klauzul emocyjnych*** przerzutniami, gdyż przerzutnia jest zjawiskiem, które ma być wyjątkiem na tle toku intonacyjno-zdanio-

wego (wiąże się z silną antykadencją rozrywającą frazę). Wiersze, w których wersy ciągle łamią zasady składniowe, należą z punktu widzenia wersyfikacji do emocyjnej odmiany *wiersza wolnego*.

Rymy

Jest jeszcze jeden element, który może być – choć nie musi – konstantą wierszową, a mianowicie rym. (Zjawisko to omówione jest dokładniej w rozdz. 15, uwagi na temat związku rymu z akcentem – w rozdz. 9). Rym może być wykorzystany przy tworzeniu odrębnych strof (o czym poniżej) lub w ogóle do łączenia ze sobą wersów, ich części oraz poszczególnych wyrazów. Istnieją bowiem rozmaite *układy rymów*. Z punktu widzenia miejsca rymu w wersie/wersach rymy można podzielić na:

- *klauzulowe* (najbardziej popularne, wiążące zakończenia wersów),
- *średniówkowe* (pomiędzy wyrazami znajdującymi się tuż przed średniówką),
- *średniówkowo-klauzulowe* (wiążące wyrazy sprzed średniówki i z klauzuli w obrębie 1 wersu),
- *inicjalno-klauzulowe* (gdy zrymowany jest pierwszy i ostatni wyraz w wersie),
- *inicjalne* (bardzo rzadkie – gdy wyrazy rozpoczynające wersy są powiązane rymem). Do nielicznych wyjątków należy *Południe* S. Barańczaka – wiersz, w którym całe linijki – od najbardziej oddalonych aż do środka utworu, od początku wersu do jego końca – zrymowane są ze sobą.

W sytuacji, kiedy rymy pojawiają się od czasu do czasu, nieregularnie, w nieprzewidywalnych odstępach, mówimy natomiast o *rymach przygodnych*, a gdy są one położone od siebie daleko, tak że dopiero przeczytanie większych partii bądź całego utworu pozwala odnaleźć współdźwięczności – o rymach *odległych*.

Z punktu widzenia najczęściej występujących ***układów rymów*** w utworze możemy mówić o:

- ***rymach parzystych*** (inaczej: stycznych) – o wzorze: *aa* (gdzie przez rym „a" rozumie się identyczny lub podobny wygłos wyrazów znajdujących się w klauzuli następujących po sobie wersów); tak rymowany był cytowany wyżej wiersz Kochanowskiego *O żywocie ludzkim*;
- ***rymach przeplatanych*** (inaczej: krzyżowych) – o wzorze: *abab* („a" i „b" są różnymi rymami) – jak w cytowanym niżej, na s. 204, sylabotonicznym wierszu Adama Asnyka pt. *Między nami nic nie było*.
- ***rymach okalających*** – o wzorze: *abba* (jak w 2 pierwszych strofach *Stepów akermańskich* Adama Mickiewicza).

Inne konfiguracje rymów znajdziemy w rozmaitych odmianach *zwrotek* (zob. tabelę niżej) i gatunków poetyckich. Wielu autorów wymyślało także własne układy, będące wyrazem kunsztu artystycznego.

Gdy mamy do czynienia z jakimś stałym (tj. powtarzającym się wewnątrz danego utworu lub w wielu różnych tekstach) układem rymów, mówimy o ***rymach regularnych***, kiedy natomiast rozmieszczenie rymów ulega ciągłym wariacjom (chodzi o zaburzenia układu w ramach strof lub wtrącanie nierymowanych wersów), wtedy można je określić jako ***rymy nieregularne***, chyba że w ogóle występują sporadycznie (rym nie jako zasada, a wyjątek) z odstępami między rymującymi się parami wyrazów – o takich przypadkach była już mowa wyżej.

Warto przy tym pamiętać, że w różnych okresach rozwoju wiersza (także w zależności od języka) inaczej podchodzono do kwestii rymu. W średniowieczu nie zwracano uwagi na jego postać akcentową, a tylko na podobieństwo samych zakończeń wyrazów, więc rymowano na przykład *Mikołaj : daj*, czyli tworzono ***rymy różnoakcentowe***, lub po prostu używano ***rymów gramatycznych*** (w których te same części mowy występują w tych samych formach gramatycznych, typu *widział : brał, roli : doli*). Przez całe jednak wieki dominowały rymy zawarte w wyrazach o takim samym akcencie, w dodatku obejmujące identyczne dźwięki w obu wyrazach. W związku z rozwojem wiersza izosylabicznego (zob. niżej paragraf poświęcony sylabizmowi) preferowano ***rymy żeńskie*, tj. półtorazgłoskowe** (to znaczy, że obejmowały one część wyrazu od akcentowanej samogłoski do końca: np. *mama* : *tama*, a więc właśnie półtorej sylaby), równocześnie *paroksytoniczne* (akcent w obu wyrazach rymujących się przypadał na drugą sylabę od końca, jak w większości polskich słów (o akcentach ⇨ s. 163) i *dokładne* (rodzaje rymów dokładnych i niedokładnych ⇨ s. 282). Podany przykład *mama* : *tama* spełnia wszystkie te kryteria.

Rymy męskie*, oparte na identycznych akcentowanych samogłoskach w wygłosie wyrazów** (typu *gra* : *twa, toń* : *koń* – jednakowy *akcent oksytoniczny*) dotąd stosowane rzadko (chyba że w twórczości ludowej, tam pod wpływem rytmu muzycznego były znacznie częstsze), pojawiły się na dobre wraz z rozwojem *wiersza sylabotonicznego* w XIX wieku (zob. niżej). W okresie młodopolskim natomiast znów weszły w użycie rymy *różnoakcentowe*, tym razem jednak oparte na podobieństwie akcentowanych początków wyrazów (np. *wilk* : *milknie*), coraz częściej też zaczęto używać *rymów niedokładnych* (tj. opartych tylko na mniej lub bardziej odległym podobieństwie brzmieniowym, typu *przestrzeń* : *deszczem, strzał* : *dna*). Z czasem poezję w XX wieku zdominowały tzw. ***wiersze białe, tj. bezrymowe.

Istnieją jeszcze ***rymy daktyliczne*** – obejmujące 2,5 sylaby, z akcentem proparoksytonicznym, np. genetyka : bioetyka [o daktylach ⇨ s. 206].

Rymy podkreślają zarówno budowę wersu, jak i znaczenie słów, które łączą ze sobą. Są ponadto elementem warstwy brzmieniowej utworu – jednym z wielu różnych możliwych zabiegów fonetycznych, które wykorzystywane były w poezji, a także (choć rzadziej) w prozie artystycznej ⇨ s. 281.

Strofika

Strofa* (lub zwrotka) to cząstka kompozycyjna wiersza, będąca powtarzającym się układem wersów o określonym rozmiarze, a często także i regularnych rymach. Przeciwieństwem *wiersza stroficznego* jest wiersz o zapisie ciągłym, czyli *stychiczny [gr. *stichos* = rząd, linia, wers]. Najwięcej odmian strof znajdziemy w wierszu sylabicznym, mniej w pozostałych systemach numerycznych. Zwrotki mogą mieć jednakową długość wersu lub stanowić układ zróżnicowany. Istnieją także całe gatunki liryczne, które opierają się na budowie stroficznej – takie jak *rondo* czy *sonet*. Wielu autorów tworzyło swoje własne układy stroficzne, każda epoka miała też preferowane formy wiersza.

Z kolei wiersze wolne, z racji swobody kształtowania wersu, nie zawierają regularnych strof, a jedynie konstrukcje je przypominające (tzw. *strofoidy*), będące grupami wersów – nazywa się takie skupienia ***całostkami wersowymi*** bądź ***całostkami myślowymi***, gdyż są wierszowymi odpowiednikami akapitów, zawierają pojedyncze (bądź skupione w grupy) myśli, wrażenia czy obrazy, które oddzielone są od siebie światłem, tj. zwielokrotnioną interlinią [w języku angielskim istnieje nawet pojęcie *vers paragraph*, czyli właśnie wierszowego akapitu, na określenie takich niewielkich, najczęściej kilkuwersowych, w miarę autonomicznych fragmentów utworu].

Bogactwa strofiki nie da się oczywiście przedstawić w kilku słowach. Najczęściej poeci posługiwali się ***strofami*** czterowersowymi, ***zamkniętymi***, tj. takimi, w których strofa kończy się zdaniem zwieńczonym kropką – w przeciwieństwie do ***strof otwartych***, w których zdanie z wersu ostatniego jest kontynuowane w zwrotce następnej. Odrębność kompozycyjną strof podkreślano także *paralelizmami składniowymi* i różnymi formami *powtórzeń* (np. *anaforami* ⇨ środki stylistyczne, s. 294), w tym także układem rymów (⇨ paragraf wyżej).

Warto przy tym pamiętać, że każda następna zwrotka może zawierać – przy zachowaniu identycznego układu – inny typ współbrzmień, **kiedy** więc **charakteryzujemy pod względem rymów cały utwór, należy albo zaznaczyć, że podajemy jedynie ogólny schemat przedstawiający układ rymów (jeśli, rzecz jasna, ten układ powtarza się w każdej strofie) – lub każdemu nowemu rymowi przypisać kolejną literę alfabetu**.

A oto tabela pokazująca najczęstsze typy strof poetyckich:

Podstawowe rodzaje strof używanych w wierszach polskich						
Liczba wersów	2 wersy	3 wersy	4 wersy	6 wersów	8 wersów	10 wersów
Nazwa ogólna	*dystych* (dwuwiersz, strofa dwuwersowa)	*tercet* (trójwiersz, strofa trójwersowa)	*tetrastych* (czterowiersz, strofa czterowersowa)	*sestet* (strofa sześciowersowa)	strofa ośmiowersowa	*decyma* (strofa dziesięciowersowa)
Odmiany						
	dystych: strofa rymowana parzyście, wg wzoru aa bb, najczęściej wers obejmuje zdanie lub człon zdania	*Tercyna:* każda następna zwrotka wprowadza nowy rym, wg wzoru aba bcb	*strofa saficka*[142]: 3 wersy po 11 sylab (5+6), ostatni 5-zgłoskowy, rymy: abab	*sestyna* (sekstyna): rymy ababcc, najczęściej 11 sylab w wersach	*oktawa*: linijki najczęściej po 11 zgłosek, układ rymów: abababcc	*strofa ody francuskiej*: 8-zgłoskowe wersy, rymy ababcdcdee
	dystych elegijny[143]: w j. polskim dwa wersy sześcioakcentowe, 1. dłuższy, ze średniówką i klauzulą paroksytoniczną, 2. z oksytoniczną[144], krótszy; bez rymu	*strofa hejnałowa* – jeden rym w obrębie strofy, wg wzoru aaa bbb	*strofa mickiewiczowska* – zob. niżej sylabotonizm, anapest			
			strofa stanisławowska[145]: na przemian 10 (5+5), 8, 10 (5+5), 8 sylab, rymy: abab			

[142] Nazwa od imienia Safony, antycznej poetki greckiej; strofa ta była pisana metrum sylabotonicznym, u nas od czasów Kochanowskiego w wersji sylabicznej.

[143] Antyczny dystych, używany w elegiach, to połączenie heksametru daktylicznego (w 1. linijce) z tzw. pentametrem daktylicznym (w 2.); bez rymu. Heksametr daktyliczny to metrum złożone z sześciu stóp daktylicznych, zaś 2. linijka dystychu zawierała wyraźną modyfikację rytmu daktylicznego przez zastosowanie pojedynczych i podwójnych kataleks w stopach przed średniówką i w klauzuli. Ponieważ długość trwania takiej linijki równa była w wierszu starogreckim pięciu stopom daktylicznym, więc mimo że przycisków jest w niej *de facto* sześć, po 3 przed średniówką i po, nazywa się tradycyjnie ten układ w 2. linijce dystychu elegijnego „pentametrem" (czyli wierszem pięciostopowym). Por. osobny rozdział pt. *Metryka*, w: *Słownik kultury antycznej. Grecja. Rzym*, red. L. Winniczuk, wyd. VI.; por. niżej: sylabotonizm, kataleksa, daktyl, heksametr.

[144] Na temat akcentów – zob. s. 166.

[145] Nazwa od tzw. oświecenia stanisławowskiego, tj. okresu panowania króla Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Strofy lub samodzielne utwory						
				kantylena: układ rymowo-wersowy, 2 rymy (ab) najczęściej używane naprzemiennie, oprócz tego dwa początkowe wersy powtórzone w całości na końcu w formie klamry	*triolet*: układ rymowo-wersowy: 2 rymy (ab) w postaci: abaaabab, wersy 4. i 7. są powtórzeniem treści 1. (dosłownym lub przetworzonym), a 8. wers stanowi powtórzenie 2.	
					oktostych: rymy parzyste aabbccdd, czasem w postaci 4 dystychów	

Opisy poszczególnych typów strof znajdują się zarówno w słownikach, jak i w podanym w przypisach tomie poświęconym strofice[146], tu z braku miejsca ograniczam się tylko do wyliczenia kilku formatów. Warto jeszcze wspomnieć choć o trzech formach poetyckich, które mają precyzyjną postać stroficzno-rymową, są to:

- *sonet* – kompozycja 14 wersów złożona z 4 strof, w których występuje 4–5 rodzajów rymów; najczęstsze modele: 1) włoski: abba abba cdc dcd; 2) francuski: abba abba cddc ee; 3) angielski: abab bcbc cdcd ee; gatunek od XVI do XX wieku bardzo rozpowszechniony;
- *rondo* – kompozycja 13–15 wersowa, zbudowana z 3 strof różnej długości, z dwoma rodzajami rymów oraz dwoma wersami bez rymów, za to zawierającymi refren – refren ten, powtarzający się na końcu drugiej i trzeciej zwrotki, zawierać musi powtórzenie kilku słów z początku pierwszego wersu. Przykładowy układ: aabba aabX aabbaY, gdzie XY to nierymowane wersy zawierające powtórzenie słów z 1. linijki (podobną kolistą budowę ma *rondel*, choć w nim powtarzają się pierwsze dwa wersy w całości, w oznaczonych miejscach); forma popularna na przełomie XIX i XX wieku;
- *madrygał* – układ 6–9 wersów ułożonych i zrymowanych w tercynach; gatunek staropolskiej dworskiej poezji miłosnej.

[146] Zob. *Strofika*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1964. W Internecie znajduje się prezentacja, autorstwa Krzysztofa Gajewskiego, zawierająca przykłady strof wraz z objaśnieniami: http://www.lik.ibl.waw.pl/krzysztof/pdf/poetyka/prezentacje/strofika.pdf

Systemy wersyfikacyjne

Podstawą podziału na systemy wersyfikacyjne jest obecność lub nieobecność stale powtarzających się w każdym wersie takich samych jednostek wierszowych. Z tego punktu widzenia rozróżniamy *systemy numeryczne* (w których takie jednostki występują, a ich liczba w kolejnych wersach jest względnie stała) i *nienumeryczne* (tj. takie, w których takich jednostek brak).

Systemy numeryczne powstawały na przeddrukowym etapie rozwoju wiersza, ułatwiały zapamiętywanie i odtwarzanie utworów. Przez wiele stuleci kształtowały kanon „wierszowości" (wiersz jako tekst silnie zrytmizowany, o policzalnych jednostkach, najczęściej rymowany, choć najstarsze, antyczne, oparte na metrum utwory, były pisane *wierszem białym*, tj. bezrymowym). Numeryczne odmiany wiersza dominowały w europejskiej wersyfikacji niemal aż do połowy XX wieku, choć wiersz wolny powstał mniej więcej wiek wcześniej i stopniowo zyskiwał coraz więcej zwolenników. Obecnie w wierszach wyraźnie przeważa typ nienumeryczny, ale warianty sylabiczne, sylabotoniczne i toniczne także są tworzone. Można więc powiedzieć, że nastąpiło całkowite odwrócenie proporcji między tymi systemami, zmieniło się również, o czym w poprzednim rozdziale była mowa, rozumienie „poetyckości".

Systemy wersyfikacyjne

Systemy numeryczne:
1. ***sylabizm*** (jednostka: sylaba, taka sama liczba sylab tworzy kolejne wersy);
2. ***sylabotonizm*** (jednostka: stopa metryczna, wers wyznaczany przez metrum, czyli wzorzec rytmiczny, taki sam lub analogiczny układ stóp);
3. ***tonizm*** (jednostka: zestrój akcentowy, kolejne wersy oparte na tej samej liczbie zestrojów).

Systemy nienumeryczne:
1. ***średniowieczny wiersz zdaniowy*** (bezprzerzutniowy, długość wersu zależna od muzyki, podporządkowana składni);
2. ***wiersz wolny***:
   – *zdaniowy* (wers = zdanie lub człon zdania);
   – *skupieniowy* (wers = skupienie; syntaktyczne);
   – *emocyjny* (wers = dowolny element językowy).

Nie jest to jedyny sposób podziału wierszy. Inny przedstawił Adam Kulawik, proponując podział na składniowy i askładniowy system wiersza, a w ramach każdego z nich wyróżnianie wierszy metrycznych (tj. opartych na rytmie sylabicznym, sylabotonicznym lub tonicznym) i niemetrycznych[147].

[147] Zob. *Wersyfikacja polska. Teksty teoretyczne i słowniczek pojęć*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, M. Ryszkiewicz, Lublin 2007, s. 27 i nast.

Według tego badacza sylabizm, sylabotonizm i tonizm nie są systemami wersyfikacyjnymi, a jedynie metodami rytmizowania tekstu, zaś właściwy podział na wers dokonywany jest za pomocą mocnej wersyfikacyjnej pauzy, którą arbitralnie stawia autor tam, gdzie chce, a więc albo po jednostkach składniowych, albo całkowicie wbrew nim (z tym że niektórzy poeci czasem łączą obie metody).

Ponieważ wcześniej podany podział stosowany był i jest powszechnie, także w innych podręcznikach i słownikach, proponuję przy nim pozostać. Również ze względu na bardzo częste we współczesnej praktyce przekraczanie granic między składniowym i askładniowym modelem wersu w obrębie jednego wiersza.

Warto jednak skorzystać z lekcji myślenia o wierszu w kategoriach głównie prozodycznych – i przyjąć: że po pierwsze, **każdy podział na wersy opiera się na mniej lub bardziej indywidualnym sposobie „pauzowania", czyli dzielenia tekstu za pomocą przerw**; po drugie zaś, **struktura wersu może być zdeterminowana przez składnię lub od niej niezależna, a także opierać się na jakimś schemacie rytmicznym lub nie**. Dodatkowymi czynnikami wpływającymi na kształt wiersza są: język (np. gdy akcent jest „ruchomy", czyli bardziej urozmaicony – jak w angielskim czy rosyjskim – łatwiej układa się wiersze sylabotoniczne), czas powstania (szeroki kontekst historycznoliteracki, wpływ epoki) i ewentualna przynależność autora do jakiegoś ugrupowania literackiego (bliższy kontekst).

Wiedza o budowie wersu jest tak rozbudowana, że trzeba by jej poświęcić całość podręcznika, dlatego odsyłam do lektury prac specjalistycznych (zob. *Podpowiedź bibliograficzną* na końcu rozdziału oraz internetowe spisy lektur, adresy na s. 11) – tu liczba informacji została ograniczona do niezbędnego minimum. Przedstawione poniżej niewielkie próbki wierszy prezentują kolejne systemy wersyfikacyjne.

Sylabizm (jednostka: sylaba)

W polskiej wersyfikacji – po okresie formowania się polszczyzny i dopasowywania tekstów wierszy do muzyki (*średniowieczny nienumeryczny wiersz zdaniowy* to wiersz asylabiczny, bez przerzutni, długość linijki zależała w nim od muzycznej frazy, a wersy zawierały całe zdania) – pojawił się najpierw wiersz *sylabiczny względny*, tj. o nie zawsze identycznej liczbie sylab w wersach, chwiejnej średniówce. Od XVI do XVIII wieku natomiast dominował wiersz *sylabiczny*, a nawet ***izosylabiczny*** (***izosylabizm*, inaczej *sylabizm ścisły*** – charakteryzuje go jednakowa liczba sylab w linijkach, konieczna stała średniówka w dłuższych wersach, stabilizacja akcentu przed średniówką i w klauzuli). Widzieliśmy już wcześniej przykłady tego typu wiersza w cytowanych fragmentach twórczości Kochanowskiego, poniżej początek jeszcze jednego sławnego utworu izosylabiczego, tym razem Mickiewicza:

Litwo! Ojczyzno moja! ‖ Ty jesteś jak zdrowie.
Ile Cię trzeba cenić, ‖ ten tylko się dowie,
Kto Cię stracił. // Dziś piękność Twą w całej ozdobie
Widzę i opisuję, ‖ bo tęsknię po Tobie.

(Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*)

W tym fragmencie *Inwokacji* widzimy wzorcowy 13-zgłoskowiec, wiersz izosylabiczny – ma nie tylko taką samą liczbę sylab i stałą średniówkę (7+6=13, przesuniętą tylko w 3. wersie przez emocjonalną frazę, kończącą się kadencją po 4. sylabie), ma również tradycyjny akcent na 2. sylabie od końca w wyrazach stojących przed średniówką i w klauzuli. W polskim wierszu sylabicznym najczęstsze formaty to 8, 10, i właśnie 13 zgłosek, choć oczywiście bywały też pisane i inne utwory, wiele jest między innymi dziewięcio- i jedenastosylabowych wierszy (zob. bibliografię do tematu).

Sylabotonizm (jednostka: *stopa metryczna*)

Sylabotonizm wszedł na dobre do polskiej poezji z końcem XVIII wieku, a zadomowił się zwłaszcza w wieku XIX (choć i w twórczości popularnej, i w próbach naśladowania antycznych utworów już się wcześniej pojawiał, np. w *Odprawie posłów greckich* Jana Kochanowskiego). W antyku ***stopa metryczna*** mierzona była różną długością trwania poszczególnych sylab w wyrazie, co wiązało się ze zjawiskiem iloczasu.

W języku greckim zgłoski mogły być długie, krótkie lub obojętne (niezależnie od akcentu, który wiązał się także z wysokością dźwięku), a długie trwały dwa razy tyle, co krótkie. W języku łacińskim, na którym wzorowała się polska wersyfikacja, także istniało zjawisko iloczasu – długie lub krótkie samogłoski decydowały o czasie trwania sylaby (akcent mógł przypadać i na długie, i na krótkie, zależnie od wyrazu, i był związany jedynie z przyciskiem, a nie barwą dźwięku). Zjawisko iloczasu w języku greckim i łacińskim dawało możliwości najrozmaitszych konfiguracji – na przykład wymienne były całe stopy o jednakowej łącznej długości trwania.

My ze względu na brak iloczasu[148] **posługujemy się układami akcentowanych i nieakcentowanych sylab – taki powtarzający się w wierszu układ to stopa metryczna**. W języku polskim najczęstsze, bo najbardziej naturalne, są ***trocheje*** (o postaci Ss, czyli kolejno akcentowana i nieakcentowana sylaba: -́-) oraz ***amfibrachy*** (sSs: --́-), rzadsze są ***daktyle*** (Sss: -́--) i ***peony*** (tzw. peon trzeci ssSs: ---́-) i ***jamby*** (sS: --́), najrzadsze ***anapesty*** (ssS: ---́). Sporadycznie, jako zamienniki czy warianty metryczne, zdarzają się stopy z podwójnym akcentem, takie jak ***amfimakr*** (SsS: -́--́) czy ***antybakchej*** (SSs: -́-́-) i ***bakchej*** (sSS: --́-́). Wszystkie one stanowią tylko niewielki wybór stóp, które używane

[148] Iloczas gramatyczny zanikł w polszczyźnie w XV wieku, dziś zdarza się wydłużanie głosek jedynie ze względu na efekt retoryczny – zob. M. Dłuska, *Prozodia...*, dz. cyt.

były w antyku i z których tworzono z kolei całe kompozycje, tzn. *układy stóp*, składające się na *metra* poszczególnych wierszy (***metrum* to kombinacja stóp – albo takich samych, albo różnych**). Można powiedzieć, że stopy i złożone z nich metra tworzą urozmaicone rytmiczne wzory – radość czytania wierszy sylabotonicznych polega na jednoczesnym odbiorze treści i „dekodowaniu" tych wzorów oraz na odnajdywaniu zależności między tymi dwoma poziomami. Sylabotoniki również niesłychanie łatwo wpadają w pamięć – można je recytować, nucić, wystukiwać ich rytm, bez trudu wyczuwalne „tętno" wiersza utrwala zawarte w wierszu skojarzenia, metafory, obrazy. Wiedzą o tym nie tylko twórcy tekstów poważnych, lecz także autorzy piosenek, przyśpiewek, tekstów satyrycznych i reklamowych wierszyków.

Wiersze sylabotoniczne mogą się składać z jednakowej liczby stóp nawet wtedy, gdy mają różną liczbę sylab w wersach. Umożliwiają to 3 zjawiska:

- Możliwość tzw. *ucięcia stopy metrycznej*, czyli pozbawienia jej części nieakcentowanej, co dzieje się zwykle w klauzuli lub/i przed średniówką, czasem jeszcze w nagłosie, tj. na początku wersu – to zjawisko to ***kataleksa.*** Takiemu ucięciu, w zależności od stopy, może ulegać jedna sylaba lub nawet dwie nieakcentowane zgłoski, czyli np. amfibrach (sSs) przybiera wtedy postać jambu (sS); zaś daktyl (Sss) z kataleksą może mieć postać trocheja (Ss) czy tylko pojedynczej akcentowanej sylaby (S).
- Możliwość dodania nieakcentowanej sylaby – zwykle na końcu, rzadziej w środku wersu – czyli ***hiperkataleksa***.
- Istnieje też możliwość poprzedzenia właściwego rytmu dodatkową, nieakcentowaną sylabą na początku wersu – to ***anakruza***, co zdarza się bardzo rzadko. Zwykle tak czyta się wersy, w których na początku znajduje się spójnik czy wykrzyknik lub inny niesamodzielny akcentowo wyraz, a w pozostałych wersach widać równy rytm bez anakruzy (anakruzę jako zjawisko wersyfikacyjne opisano dość późno, jej istnienie jako celowej właściwości tekstu, a nie zaburzenia rytmu lub wręcz cechy zależnej od odbioru, było kwestionowane).

Wszystko to, razem z urozmaiconym metrum, powoduje, że wiersz sylabotoniczny nie jest wcale aż tak monotonny, jakby to mogło się w teorii wydawać.

Największym problemem z „usłyszeniem" lub analizą wiersza sylabotonicznego jest nawyk patrzenia na wyrazy jako całości, a nie na proste następstwo akcentowanych i nieakcentowanych sylab. Dopiero bowiem, gdy ustawi się wszystkie sylaby w równym szeregu (a najlepiej: w równych, umieszczonych jeden pod drugim szeregach, odzwierciedlających kolejne wersy utworu) i zaznaczy nad nimi akcenty – ujawniona zostanie reguła rządząca rytmem. Rozpisane w ten sposób 2–4 wersy utworu mogą przynieść choć cząstkową informację o wersyfikacyjnej budowie. To minimum, do pełnej analizy wersologicznej utworu potrzebne jest, rzecz jasna, prześledzenie pod kątem akcentów całego wiersza (wprawny czytelnik w trakcie głośnego czytania zauważy dominujący rytm i miejsca jego modyfikacji).

Każda linijka może mieć na dodatek różny tok: dierezowany, cezurowany bądź mieszany. ***Diereza* to pokrywanie się granicy stopy z granicą wyrazu** (a więc na przykład dwusylabowe słowo „mama" tworzyć będzie pełny trochej), zatem *tok dierezowany* jest łatwiejszy w odbiorze, gdyż naturalnie czytamy tekst, posługując się wyrazami. *Tok cezurowany* jest natomiast znacznie trudniejszy, bo „tnie" wyrazy, gdyż ***cezura* to rozcięcie wyrazu przez granicę stopy**. Tak więc w pierwszym wersie z wiersza Mickiewicza pt. *Do B... Z...*, który brzmi „Słowiczku mój, a leć, a piej" granica początkowego jambu przypada w środku wyrazu: „słowi- czku mój a leć a piej" (czyli -‐́ -‐́ -‐́ -‐́). Wers ten ma 8 sylab, 6 wyrazów i 4 stopy metryczne (jamby) – jedną kończącą się cezurą, trzy dierezami.

A zatem, czytając w naturalny sposób wiersz sylabotoniczny frazami i wyrazami, czasami możemy nie zauważyć „podskórnego" rytmu, opartego na akcentach, zwłaszcza jeśli jest on silnie cezurowany. Bywa również, że wspomniane zjawiska kataleksy i hiperkataleksy zaburzą nam możliwość dostrzeżenia, jakimi stopami tekst napisano. Trzeba więc najpierw kilkakrotnie przeczytać na głos cały utwór, wsłuchać się weń, zaobserwować analogie między budową członów wersyfikacyjnych, zaznaczyć średniówki, aby potem – patrząc od początku wersu i segregując sylaby według powtarzającego się wzorca – znaleźć właściwy rytm akcentowy. Pomocna stanie się też wiedza dotycząca historii wersyfikacji [zob. *Podpowiedź bibliograficzną* na końcu rozdz.].

Poniżej znajdują się tylko najbardziej podstawowe, najprostsze układy metryczne[149]. Zapoznanie się z nimi pozwoli ogólnie rozeznać się w budowie polskiego wiersza sylabotonicznego.

I. Trochej (-́-)

Słowo *trochej* – co warto zauważyć, by łatwiej jego rytm zapamiętać – samo składa się z dwóch sylab, z pierwszą akcentowaną, tworzy więc trochej jako stopę metryczną. Zatem wymawiając kilkakrotnie wyraz „trochej", uzyskamy rytm trocheiczny. Setki polskich słów i dziesiątki tytułów mają właśnie taką postać akcentową (np. dramaty: ***Dziady, Kordian, Szewcy, W małym dworku, Tango***). Spójrzmy teraz na fragment wiersza:

***Mię**dzy | **na**mi | ‖ **nic** nie | **by**ło,*
***Ża**dnych | **zwie**rzeń, | ‖ **wy**znań | **ża**dnych;*
***Nic** nas | **ze** sobą | ‖ **nie** łą- | **czy**ło,*
***Prócz** wio- | **sen**nych | ‖ **ma**rzeń | **zdra**dnych.*

(Adam Asnyk, *Między nami nic nie było*)

[149] Część przykładów cytuję za pracą: M. Dłuska, T. Kuryś, *Sylabotonizm* – zob. *Podpowiedź bibliograficzną* na końcu rozdziału.

To czterostopowiec trocheiczny akatalektyczny (czyli bez kataleksy, z całymi stopami), ze średniówką. Dwie pierwsze linijki mają wyraźnie tok dierezowany (czyli granica stopy nie rozbija w tym miejscu wyrazu), nie tylko w średniówce. W pozostałych mamy po jednej cezurze (słowa „łączyło" i „wiosenny" należą sylabami do 2 różnych trochejów). Asnyk wykorzystał tu także akcenty poboczne – w zestroju „nie łączyło" są cztery sylaby, więc pojawić się może dodatkowy akcent, podkreślający przeczenie.

***Pij**cie* | ***wi**no!* | ‖ ***pij**cie* | ***wi**no!*
Nie *wie-* | ***rzy**cie,* | ‖ ***że*** *to* | ***cud**,*
Gdy *stru-* | ***mie**nie* | ‖ ***wi**na* | ***pły**ną,*
Choć *nie* | ***sa**dzi* | ‖ ***win**nic* | ***lud**.*

(Juliusz Słowacki, *Kordian*)

Mamy tutaj z kolei czterostopowiec trocheiczny akatalektyczny łączony z czterostopowcem trocheicznym katalektycznym – innymi słowy, w co drugiej linijce ostatnia stopa jest ucięta. Wszystkie średniówki są z dierezą, taki tok ogólnie dominuje (jak to zwykle bywa w trocheju, najbardziej naturalnym dla języka polskiego), ale dwukrotnie (w 2. i 3. wersie na początku) zdarza się cezura. Te dwa warianty trocheicznych utworów są lekkie w brzmieniu, ale trochej często używany był do wyznaczania równego, monotonnego tempa. Przejmujący efekt uzyskał w wierszu Aleksander Wat, gdzie czytamy: „W czterech ścianach mego bólu/ nie ma okien ani drzwi/ słyszę tylko tam i nazad/ chodzi strażnik z ślepą twarzą". Dierezy wzmacniają tutaj wrażenie osaczenia rytmem. Rytm ten – jak opisywane cztery ściany bólu, który jest zarazem więzieniem i „domem" cierpiącego – wyznaczany jest przez cztery równe trocheiczne stopy.

II. Amfibrach (-–́-)

Amfibrachy brzmią w polszczyźnie także bardzo naturalnie, zwykle obejmują jeden cały wyraz lub dwa. Również i ta nazwa stopy sama w języku polskim ma postać amfibracha [zresztą dosłownie po gr. *amfibrachos* oznaczało: *amfi* = „dookoła" i *brachos* = „krótkie" (sylaby) – co bardzo ułatwia zapamiętanie jej postaci rytmicznej].

*Raz **pe**wien* | *po**e**ta* | *– chi**me**ryk* |
*na**pi**sał* | *tra**gi**czny* | *li**me**ryk.* |
*Py**ta**ny* | *o **mo**tyw,* |
*Wy**ja**śnił:* | *tę**skno**ty w*
*ten **spo**sób* | *wy**ra**zić* | *swej **chce** ryk.* |

(Antoni Marianowicz, wiersz bez tytułu)

Ten żartobliwy wierszyk łatwo wpada w ucho przez swój czysty, dierezowany rytm. Mamy tu w dwóch pierwszych linijkach i ostatniej trzystopowiec

amfibrachiczny, a w środkowych – po dwa amfibrachy; wszystkie wersy bez kataleksy i bez cezur. Poniżej zaś wariant inny:

*Już **lus**tra | dźwięk **wal**ca | ‖ po**wo**li | ob**ra**ca |*
*I **świe**cznik, | koł**u**jąc, | ‖ od**pły**wa | w głąb **sal**.*
*I **patrz**: sto | świe**czni**ków | ‖ we **mgłach** się | za**ta**cza, |*
*Sto **lus**ter | od**bi**ja | ‖ snu**ją**cy | się **bal**.*

(Czesław Miłosz, *Walc*)

Cały fragment jest pisany czterostopowcem amfibrachicznym, ale dwa akatalektyczne wersy mieszają się z krótszymi o sylabę (katalektycznymi). Tam zamiast pełnych amfibrachów w 2. i 4. linijce pojawiają się na końcu ich „ucięte" warianty, tworzące jamby („w głąb **sal**", „się **bal**"). Gdzieniegdzie także zamiast amfibrachów są inne stopy: antybakchej („**dźwięk wal**ca": -́-́-) lub bakchej („i **patrz sto**": --́-́), które jednak w szybkim czytaniu słyszymy, jakby były czystymi amfibrachami (działa tu prawo silniejszego akcentu, który tworzy zestrój, poza tym zwykle podporządkowujemy się podanemu nam wcześniej rytmowi). W tym wierszu Miłosza amfibrach jest wyjątkowo lekki, taneczny, jak walc właśnie, ale im dalej będziemy się posuwać w głąb utworu, tym obraz stawać się będzie bardziej ponury i wrażenie lekkości przygaśnie. Amfibrach bowiem, zwłaszcza złożony z pełnych trzysylabowych wyrazów, dierezowany, może być rytmem podniosłym, monotonnym, a nawet „ciężkim". Wszyscy pamiętamy wszak z dzieciństwa *Lokomotywę* Juliana Tuwima, w której właśnie ciężki, rozpędzający się pociąg ukazany został poprzez „toczące się" wolno amfibrachy: „Ruszyła maszyna po szynach ospale (...)" czy nostalgiczny utwór Leopolda Staffa, rozpoczynający się od słów: „O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny/ I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny"...

III. Daktyl (-́--)

Za pomocą daktyli pisano utwory podniosłe i dłuższe poematy, używano do nich ***heksametru daktylicznego*** (heksametr to ogólnie metrum złożone z sześciu jednostek, z gr. *heks* = sześć). Daktyl więc był traktowany jako „stopa epicka", tj. najlepiej nadająca się do dłuższych epickich poematów. Nazwa daktyla wywodzi się od palca [gr. *daktylos* = palec] – wystarczy podnieść rękę, by mieć wzór: jedna długa kostka i dwie krótkie, licząc od środka dłoni.

Pozbawiony rymów wiersz daktyliczny, jak w antycznym oryginale, może bardzo przypominać prozę:

***Jes**zcze cię | **dziś** oca- | **li**my ‖ w **bit**wie, po- | **tęż**ny A- | **chi**lu,*
***A**le dzień | **zgu**by twej | **blis**ki. ‖ Nie **my** bę- | **dzie**my jej | **win**ne,*
***Tyl**ko bóg | **wiel**ki i | **Moj**ra, ‖ **któ**ra w krąg | **wszys**tko zwy- | **cię**ża.*

(Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska)

Jak widać, tłumaczka tutaj zadała sobie wiele trudu, by oddać możliwie dokładnie antyczne metrum oryginału – zarówno w członie średniówkowym, jak i klauzulowym mamy po dwa pełne daktyle i jeden ucięty (czyli trochej), jest to więc sześciostopowiec daktyliczny katalektyczny – z kataleksą w połowie i na końcu wersu. Miejscami zresztą tok daktyliczny jest nieco „naciągany" – w drugim wersie w 4. stopie mamy amfibrach zamiast daktyla, co jest znaczeniowo uzasadnione (przeczenie „nie my"), pod spodem z kolei jest tak naprawdę podwójny *amfimakr*, stopa o dwóch akcentach („**Tylko bóg**" i „**któ**ra w **krąg**": ́--́), czego przy zwykłym tempie czytania możemy w ogóle nie zauważyć.

Jednak taka 17-sylabowa postać heksametru daktylicznego jest w ogóle w polszczyźnie rzadka, częściej skracane są jeszcze początkowe daktyle w obu członach. Po czym więc poznać, że to w ogóle jest heksametr daktyliczny? Jedynie po liczbie stóp (6) i po tym, że każdy ze środkowych daktyli pozostaje bez zmian, najbardziej tradycyjny przepis na tzw. „polski heksametr" to: *trochej, daktyl, trochej* ‖ *daktyl, daktyl, trochej*, jak w słynnej *Powieści Wajdeloty* z *Konrada Wallenroda* Mickiewicza:

__Skąd__ Li- | __twi__ni wra- | __ca__li? | ‖ z __no__cnej wra- | __ca__li wy- | __cie__czki.
__Wieź__li | __łu__py bo- | __ga__te, | ‖ w __zam__kach i | __cer__kwiach zdo- | __by__te.

Ale daktyle to nie tylko heksametr, popatrzmy niżej na czterostopowiec daktyliczny z kataleksą przed średniówką i w klauzuli:

__Rę__ce skrzy- | __żu__ję, ‖ __gło__wę po- | __chy__lę,
W __da__wność po- | __pły__ną ‖ __my__śli i | __chwi__le,
__Je__sień wi- | __chu__rą ‖ w __szy__by za- | __pła__cze,
__Da__wne, stra- | __co__ne ‖ __zno__wu zo- | __ba__czę.

(Władysław Broniewski, *Chwile*)

IV. Jamb (-́)

Ten urywany, skoczny, energiczny rytm trudno jest zachować w polszczyźnie ze względu na pozycję akcentu, najczęściej więc wiersze jambiczne są u nas cezurowane i opatrzone hiperkataleksą. Zobaczmy:

Dwu__na__- | stu __bra__- | ci, __wie__- | rząc w __sny__, | ‖ zba__da__- | ło __mur__ | od __ma__- | rzeń __stro__- | ny,
A __po__- | za __mu__- | rem __pła__- | kał __głos__, | ‖ dziew__czę__- | cy __głos__ | za__prze__- | pa__szczo__- | ny.

(Bolesław Leśmian, *Dziewczyna*)

Tu mamy rzadki u nas przykład dłuższych jambicznych wersów – ośmiostopowca zamkniętego w 17 sylabach, w dodatku z dierezowaną średniówką. Oczywiście w pozostałych miejscach tok często jest cezurowany, bo ta stopa w naszym języku do tego zmusza. Warto jeszcze zauważyć, że dodana w każdym z wersów, w klauzuli, ostatnia nieakcentowana sylaba niweluje cechującą

jamby skoczność – w ten sposób hiperkataleksa łagodzi ostry rytm jambu. Jak ten rytm może wyglądać, możemy zaobserwować na innym przykładzie:

*Za**le**- | dwie **wiem**, | ‖ czy **by**- | ło **snem**, |*
*Czy **pra**- | wdą ‖ **me** | ko**cha**- | nie,*
*Czym **szczę**- | śliw **był**, | ‖ czy **ptak** | się **wzbił** |*
*Szczę**śli**- | wy ‖ w **nieb** | ot**chła**- | nie? |*

(Leopold Staff, [*Zaledwie wiem...*])

W krótkich, czterostopowych wierszach łączone są wersy hiperkatalektyczne (1. i 3.) z akatalektycznymi, pojawia się też niezwykle rzadka w sylabotonikach przerzutnia po 3. wersie. Pierwsza i trzecia linijka pokazują, jak bardzo „urywany" zdaje się nasz „czysty" tok jambiczny, zwłaszcza z udziałem cezur. W angielskim na przykład, gdzie dużo jest jednosylabowych słów, dierezowany tok jambiczny brzmi o wiele bardziej miękko, naturalnie, a jeszcze łatwiej mają Francuzi, którzy akcentują swoje wyrazy zawsze na końcu. Dlatego odpowiednikiem antycznego heksametru był we Francji tak zwany *aleksandryn*, czyli 12-zgłoskowy wiersz średniówkowy (6+6) lub dzielony na 3 segmenty (4+4+4), właśnie najczęściej o jambicznym toku.

V. Peon trzeci (--́-)

Są cztery rodzaje peonów (numerowane I–IV), akcent w każdym z nich przesuwa się o jeden w stronę końca, zatem w języku polskim tylko peon III da się w wersyfikacji dość łatwo wykorzystać, bo istnieją zwykłe wyrazy czterosylabowe z akcentem paroksytonicznym (typu „przepi**sa**li"). Częściej jednak polskie peony posługują się po prostu rytmem dominującym, zestrojowym (jak w „do her**ba**ty" czy „buda **pies**ka"), co może spowodować kłopoty z ich rozpoznawaniem. A więc z reguły albo słyszymy dodatkowo akcenty poboczne długich wyrazów, albo akcenty wyrazowe słów „sklejonych" w zestrój – tak czy owak rytm peoniczny ma tendencje do zamieniania się w trocheje – porównajmy przykłady:

*A jak **po**szedł | król na **woj**nę |,*
*Grały **je**mu | surmy **zbroj**ne |*

(Maria Konopnicka, [*A jak poszedł król na wojnę*])

i

*„Panie**ne**czki, | mieszcza**ne**czki | pole**wa**ją | ogró**de**czki |"*

(Jarosław Iwaszkiewicz, *Ogrodniczki*)

VI. Anapest (--́)

Trzeba przyznać, że tok anapestyczny jest zupełnie obcy polszczyźnie, dlatego często używane są w nim hiperkataleksy (w średniówce i klauzuli – jak poniżej). Warto kilkakrotnie przeczytać kilka fragmentów, aby dać się ponieść

niezwykłemu rytmowi, z charakterystycznymi „przyśpieszeniami” przed właściwym akcentem [etymologicznie słowo *anapest* oznaczało odwrócenie, gdyż anapest stanowi akcentową odwrotność daktyla].

Zacznijmy od tzw. *strofy mickiewiczowskiej*, czyli zastosowanej po raz pierwszy w poezji polskiej przez Mickiewicza konstrukcji anapestycznej, w której przeplatają się wersy 14-zgłoskowe ze średniówką w połowie i nietypowym rymem łączącym wyraz w średniówce i na końcu wersu, oraz 10-zgłoskowe, zrymowane ze sobą.

Z ogro**do**- | wej al**ta**- | ny ‖ woje**wo**- | da zdy**sza**- | ny
Bieży w **za**- | mek ‖ z wście**kło**- | ścią i **trwo**- | gą.
Odchy**li**- | wszy za**sło**- | ny, ‖ spojrzał w **ło**- | że swej **żo**- | ny,
Spojrzał, **za**- | drżał, ‖ nie **zna**- | lazł ni**ko**- | go.

(Adam Mickiewicz, *Czaty*)

Zauważmy, że dłuższe wersy mają zarówno na końcu, jak i w średniówce hiperkataleksę (po której jest diereza), natomiast krótsze, z asymetryczną i na dodatek cezurowaną średniówką po 4. sylabie, mają hiperkataleksę jedynie na końcu. Silny rytm sprawia, że pomijamy „w biegu” prawidłowe akcenty wyrazowe w czasowniku „spojrzał”, a także w słowie „bieży” – takie pominięcia są typowe dla polskiego anapestu. Porównajmy charakterystyczną, wpadającą w ucho strofę mickiewiczowską z innym, prostszym przykładem zwrotki anapestycznej:

Zmarno**wa**- | łem po**de**- | szwy ‖ w cało**dzien**- | nych spie**sze**- | niach.
Teraz **je**- | stem sło**ne**- | czny, ‖ siebie**pew**- | ny i **rad**. |
Idę **mło**- | dy, ge**nial**- | ny, ‖ trzymam **rę**- | ce w kie**sze**- | niach,
Stawiam **kro**- | ki mi**lo**- | we, ‖ zama**szy**- | ste jak **świat**. |

(Bruno Jasieński, *But w butonierce*)

W cytowanym wierszu Jasieńskiego także energia słów łączy się z energią metrum (czterostopowiec anapestyczny z dwukrotną hiperkataleksą), więc nawet nie zauważamy, gdy „przebiegamy” pełnoprawne wszak akcentowo słowa, takie jak „teraz” (2. wers), „idę”, „trzymam” (3. wers) czy „stawiam” (4. wers). Zawierające te wyrazy człony wersyfikacyjne mają właściwie postać: *trochej*, *daktyl*, *trochej*, ale narzucający się rytm anapestyczny, podkreślony jeszcze dierezowaną klauzulą 2. i 4. wersu, sugeruje przyśpieszenie. Ciekawe jest w anapestach to, że przy nawet dość długich przecież, 14- i 13-zgłoskowych linijkach nie czuje się wcale rozwlekłości wersów, wprost przeciwnie. Tajemnica tkwi dodatkowo w zestrojach akcentowych – to wyłaniający się zza sylabotonicznego metrum 4-zestrojowy wiersz toniczny pozwala w równych czterech odcinkach czasowych zmieścić różnej długości zestroje.

Jeszcze, dla porównania, bardzo mało znany, a niegdyś w PRL-u zupełnie zakazany wiersz Władysława Broniewskiego. Autor ten często – i wcześniej,

i potem – używał swego talentu do wychwalania komunistycznego systemu, lecz po okresie ciężkiego sowieckiego więzienia w czasie wojny pisał tak:

Tam na ***Uch****- | cie, na* ***Soś****- | wie, ‖ rośnie* ***sos****- | na przy* ***soś****- | nie*
Drzewa ***pięk****- | ne,// maszt****o****- | we// wy****ros****- | ły.*
Myśmy ***os****- | trym top****o****- | rem ‖ rozpra****wia****- | li się z* ***bo****- | rem*
Nie dla ***Pol****- | ski:// dla* ***Ro****- | sji... //dla* ***Ro****- | sji...*

(Władysław Broniewski, *Tułacza armia*)

Zauważmy, że średniówka w 1. i 3. wersie jest wzmacniana dodatkowym rymem średniówkowo-klauzulowym, z kolei w 2. i 4. takich rymów nie ma, są za to po dwa działy wewnątrzwersowe. W ostatniej linijce, także dzięki przerzutni, przeciwstawienie „nie dla Polski: dla Rosji..." zostało przez taką konstrukcję wersu mocno podkreślone. Rytm anapestyczny w tym utworze także chwilami uzyskany jest dzięki „wyciszeniu" naturalnych akcentów wyrazowych (w wyrazach: „rośnie", „drzewa", „myśmy"). I również wzmocniony dodatkowym rytmem tonicznym – w dłuższych wersach czterozestrojowym, w krótszych trójzestrojowym.

I tak oto doszliśmy do kolejnego, ostatniego systemu numerycznego, jakim jest tonizm. Warto może jeszcze dodać, że **tak jak każde uporządkowanie akcentów w wierszu izosylabicznym może doprowadzić do przekształcenia się go w wiersz sylabotoniczny, tak i każde rytmiczne wyrównanie, pomijające w sylabotoniku niektóre akcenty wyrazowe, by uzyskać jasny, jednolity rytm, może prowadzić w rezultacie do tonizacji wiersza**.

Tonizm (jednostka – zestrój akcentowy)

Wiersz toniczny przyjął się u nas dopiero na początku XX wieku (zwłaszcza tom *Księga ubogich* Jana Kasprowicza obfituje w takie utwory), ale już wcześniej wiele utworów dziewiętnastowiecznych, sylabicznych bądź sylabotonicznych, miało miejscami dodatkowy, swoisty, zestrojowy rytm, charakterystyczny dla tonizmu (np. *Sen srebrny Salomei* Juliusza Słowackiego). Najczęstszy format wierszy tonicznych, to trój- i sześciozestrojowe, choć bywają też dwu- i czterozestrojowe utwory. Istnieją również dwie odmiany, jeśli chodzi o kwestię rozpiętości sylabicznej – w tzw. ***tonizmie ograniczonym*** długość wersu jest podobna, a w *swobodnym* – bardzo różna. Przyjrzyjmy się fragmentowi z *Księgi ubogich* Kasprowicza[150]:

7	*A jednak**	*żal mi**	*ciebie –**
6	*Każdy by**	*żal ten**	*czuł:**
9	*W słonecznej**	*wyrosłaś**	*kolebie,**
9	*Dziś los twój**	*tak marnie**	*cię grzebie:**
6	*W przydrożny**	*padasz**	*muł...**

[150] Cyt. za: M. Dłuska, *Studia z teorii i historii wersyfikacji polskiej*, t. 2, wyd. II rozszerz., Warszawa 1978, s. 258.

Po zastosowaniu w zapisie sztucznych odstępów między zestrojami widzimy wyraźnie ich różnowartościowość sylabiczną. A jednak dzięki akcentom zestrojowym, a także przyśpieszeniom w odcinkach dłuższych, oraz ciszy, która dopełnia mniejsze jednostki, możemy ten fragment przeczytać w równym troistym rytmie. Ten fragment jest bowiem przykładem trójzestrojowego wiersza tonicznego. Poniżej zaś mamy rytm sześciozestrojowy, z wyrazistą średniówką:

15 *Wracam* do prostych rzeczy* ‖ – do pyłów* tańczących* w próżni,*
20 *Do małego* ślepego* pająka,* ‖ co się barwą* od ściany* nie różni,*
16 *Do drżących* w słocie* okiennic,* ‖ głośnego* gorzkiego* szlochu,*
16 *Do szpar* ciekawych* w podłodze,* ‖ pełnych* zagadek* i prochu...*
14 *„Korzenie* żyją* w ziemi,* ‖ liście* rosną* nad ziemią.**
17 *Liście* usychają* co roku* ‖ – korzenie* trwają* latami”*

(Kazimiera Iłłakowiczówna, *Powrót*)

Na zakończenie części poświęconej wierszom numerycznym trzeba jeszcze dodać, że powstają ciągle nowe utwory tego typu – wers oparty na jednakowej liczbie wyrazistych jednostek używany jest zarówno w piosenkach, tekstach satyrycznych, wierszach okolicznościowych czy użytkowych, jak i w stylizacjach. Bywa także obiektem artystycznego wyboru niektórych poetów (np. Stanisława Barańczaka, Jarosława Marka Rymkiewicza, Jacka Podsiadły czy Tomasza Różyckiego).

Wiersze nieregularne

Pamiętajmy jednak, że oprócz *wierszy regularnych*, o przewidywalnej, jednakowej długości wersów i budowie zgodnej z danym wzorcem numerycznym, a także *regularnie mieszanych*, czyli takich, w których wzorzec ten uległ jakimś powtarzającym się regularnie urozmaiceniom (wersy dłuższe i krótsze ułożone na przemian w różnych układach, także w postaci strof), istnieją jeszcze formy swobodne. **W nawiązaniu do każdego systemu numerycznego powstawały utwory nieregularne**, które łączyły różne długości i warianty wersów, czasem także wykorzystywały więcej niż jeden system, tworząc rozmaite hybrydy. Mamy więc zarówno wiersze, w których nierównej długości wersy pojawiają się niesystematycznie w utworach sylabicznych, jak i wiersze pisane tzw. *wolnymi jambami* czy *wolnymi trochejami* itd. – gdzie liczba stóp metrycznych w wersie znacznie się waha. Analogicznie – są też teksty o nierównej liczbie zestrojów. Sporo jest ponadto dzieł, zwłaszcza z przełomu XIX i XX wieku, w których autor płynnie przechodzi między różnymi systemami wersyfikacyjnymi, długościami i formami wersu.

Warto pod tym kątem przestudiować sobie niezwykłą zmienność, by nie rzec – migotliwość rytmiczną wiersza w poemacie *Kazimierz Wielki* Stanisława Wyspiańskiego, gdzie na dominujący model 11-zgłoskowego wiersza

o średniówce 5+6 nałożone są sylabotoniczne i toniczne rytmy, a częste wykrzyknienia, przestawny szyk zdań, stosowanie różnej długości wersów oraz rozmaite przerzutnie powodują, że utwór uzyskuje niemal symfoniczne bogactwo brzmienia.

Wiersze wolne

Od końca XIX stulecia rozwijał się w Polsce ***wiersz wolny*** – wtedy o postaci zdaniowej, z zachowaną interpunkcją, zwykle bezprzerzutniowy, wzorowany na francuskim *vers libre* (polski termin jest wiernym tłumaczeniem francuskiego). Przełom poprzednich stuleci to więc czas silnego współwystępowania wszystkich systemów wersyfikacyjnych, z nadreprezentacją wierszy numerycznych wszakże. Dopiero w okresie międzywojennym XX wieku wiersze „wolne" stały się bardziej popularne, po II wojnie światowej zdominowały niemal całkowicie poezję. Ich konstrukcja była i jest różna, gdyż są przede wszystkim rezultatem indywidualnej poetyckiej inwencji – mogą być silnie antykadencyjne, o strukturze całkowicie nieprzewidywalnej, agramatycznej, często także zapisywane bez interpunkcji lub z zastosowaniem własnego sposobu przestankowania, ale także mogą swobodnie nawiązywać do różnych wcześniejszych systemów bądź korzystać ze struktury gramatycznej zdań. Swobodne ciągi liter, słów, układów rytmicznych i obrazów, rozmaite typograficzne warianty stopniowo zyskują autonomię – nie ma takiej jednostki językowej, która nie mogłaby, choćby jednorazowo, stanowić wersu. Ta całkowita wolność w budowaniu i segmentowaniu wypowiedzi, także zwiększony udział graficznej ciszy w komponowaniu całości powodują, że nowoczesny wiersz wolny wymaga innej percepcji, większego współudziału odbiorcy, swego rodzaju „komunikacji empatycznej"[151], która opiera się na współuczestnictwie w językowej ekspresji.

Oto próbki różnych odmian wierszy wolnych (nienumerycznych):

- ***Wiersz wolny zdaniowy*** – bezprzerzutniowy, zbliżony formatem do wierszy sylabicznych; każda linijka to pełne zdanie lub człon zdania. Tu wariant bardzo wczesny, z XIX wieku:

Przedwieczny – którego nam odkrył Syn
I o którym więc możemy mówić bezpiecznie,
Chociaż Go nigdy nie widzieliśmy –
Przedwieczny nie pragnie boleści tej,
Która osłupia serce ludzkie
W wytrwały je zamieniając głaz.

(Cyprian Norwid, *Na zgon śp. Józefa Z...*)

I jeszcze wiersz współczesny, o wyraźnie zróżnicowanej, narastającej długości wersów, silnie kadencyjny, w którym cisza ma swój duży udział:

[151] Określenie z pracy A. Grabowskiego, *Wiersz: forma i sens*, dz. cyt., s. 127.

Cichną głosy ptaków.
Księżyc pozuje do fotografii.
Błyszczą wilgotne policzki ulic.
Wiatr znosi zapach zielonych pól.
Gdzieś wysoko mały samolot bawi się jak delfin.

(Adam Zagajewski, *Historia samotności*)

- Wariant mieszany, zdaniowo-emocyjny, z niektórymi klauzulami emocyjnymi rozcinającymi ostro wiązania składniowe – z zawieszeniami głosu i granicą wersu przypadającą w miejscach istotnych znaczeniowo; wersem jest zdanie lub zdanie urwane, którego pozostała część przeniesiona jest do kolejnej linijki, stanowiącej skupienie czy słowo. Długość wersów jest kontrastowo różna. Taki typ wiersza silnie narzuca interpretację głosową:

Jest Przeznaczenie, które nami rządzi... aż się ziści
tajnych wyroków czas...
Jest tajemnica,
która te waśnie wasze i obłędy
stłumi...

(Stanisław Wyspiański, *Lelewel*)

- ***Wiersz skupieniowy*** (wersy to cząstki semantyczne zdania, wyrazy powiązane składniowo, czyli skupienia syntaktyczne ⇨ s. 159, rzadziej odrębne słowa); ten typ wiersza ma strukturę intonacyjną opartą na poszczególnych drobnych frazach, nie rozrywa gwałtownie związków gramatycznych:

Ona jest teraz sama
w obliczu martwej ściany
i tak już zostanie

zostanie pod ścianą
ogromniejącą
skręcona i mała
z zaciśniętą pięścią

(Tadeusz Różewicz, *Ściana*)

- ***Wiersz emocyjny*** – w którym wers może być zbudowany z dowolnych segmentów: fragmentów zdań, skupień bądź pojedynczych słów, także całkowicie niesamodzielnych składniowo (jak spójnik):

drzwi pancerne
zamykają się wolno za nim

i już
jest
sam

(Zbigniew Herbert, *Pan Cogito – powrót*; z tomu *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*)

- Wiersz emocyjny bez jasnego podziału na wersy, będący plastycznym opracowaniem tekstu, poezją wizualną[152]. Utwór może się dawać czytać w różnych kierunkach (kolumnami, dookoła, wspak), jest rodzajem typograficznej interpretacji słów i całego utworu ⇨ uwagi na temat przestrzeni tekstu i „liberatury" – s. 249. Oto przykładowy wiersz – żartobliwa kompozycja słowno-graficzna Mirona Białoszewskiego:

zanim
tu
poczuć
się
dziwimy
od topoli
do chrzanu
tu leżymy

(Miron Białoszewski, *patrzymy: podmuch*, z cyklu *Zajścia* w tomie *Mylne wzruszenia*)

Rzecz jasna, nie wyczerpuje to rozmaitości indywidualnych rozwiązań, sytuujących się gdzieś pomiędzy biegunem nadorganizacji, pieczołowitego uporządkowania, a biegunem celowej dezorganizacji; między odzwierciedleniem w zapisie strumienia mowy i jej fonetycznych oraz prozodycznych właściwości a próbą potraktowania materiału słownego jako zbioru elementów tyleż semantycznych, co plastycznych; pomiędzy wierszem jako emanacją stylu poetyckiego i wierszem ostentacyjnie „antypoetyckim", realizującym swą poetyckość jako kontestację wobec stylu poetyckiego bądź liryzmu ⇨ s. 173 i 186.

Unieważnienie dawnych reguł metrycznych jako obligatoryjnych oraz stylistyczne zbliżenie prozy i poezji to tylko pozorne ułatwienia dla współczesnych wierszy. Ich wersyfikacyjna „nagość" odsłania językowe wybory, ujawnia rolę wszelkich podziałów tekstowych, wzmacnia też funkcję ewentualnych nawiązań do tradycji czy rolę częściowych rytmizacji wypowiedzi. W poetyckim warsztacie wszystkie wersyfikacyjne narzędzia wciąż są trzymane w pogotowiu.

W stronę analizy wierszy

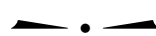
Podsumujmy dotychczasowe rozważania poświęcone wersyfikacji. Aby móc samodzielnie zbadać, z jakim typem wiersza mamy do czynienia, należy wziąć pod uwagę, oprócz historycznego kontekstu, następujące elementy:

1) liczbę sylab w wersie,
2) liczbę i rozmieszczenie akcentów wyrazowych (głównych i pobocznych);

[152] Por. W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

3) tok akcentowy – następstwa i układy akcentowanych i nieakceptowanych sylab, możliwość wyróżnienia stóp metrycznych oraz ewentualnie istnienie określonego metrum, występowanie cezur, urozmaicenia i zaburzenia rytmu akcentowego, kwestia zacierania lub podkreślania średniówki przez granice stóp;
4) tok zestrojowy – łączenie się sylab i wyrazów wokół silniejszych akcentów w zestroje akcentowe, występowanie rytmu zestrojowego jako głównego lub dodatkowego sposobu rytmizacji wiersza;
5) postać akcentową i intonacyjną średniówki oraz klauzuli (istnienie lub nie rytmu średniówkowego, ewentualnie zacieranie lub przesuwanie średniówki w niektórych wersach);
6) działy międzywyrazowe w środku wersu i na jego końcach, ewentualnie granicach zwrotek (kwestia częstych bądź nie przerzutni oraz ich typów);
7) relację między działami składniowymi a sygnałami intonacyjnymi płynącymi z budowy wersu (kwestia średniówki, klauzuli, przerzutni oraz antykadencji i kadencji w zdaniu oraz wersie);
8) obecność/nieobecność rymu (wiersz rymowany – układy i rodzaje rymów; wiersz z rymami przygodnymi lub odległymi; wiersz biały; o rodzajach rymów ⇨ s. 195 i 281);
9) obecność/nieobecność strof (wiersz stroficzny, wiersz stychiczny) lub tzw. całostek myślowych (grup wersów wydzielanych graficznie, będących jednostkami semantycznymi i kompozycyjnymi, ale nie regularnych jak strofy).

Charakterystyka wersyfikacyjna powinna być zawsze podstawą dla wszelkiego rodzaju zabiegów interpretacyjnych – sposób dzielenia tekstu na wersy, rytm i rym mają wpływ także na sens utworu, na osiągany efekt; współpracują ze środkami stylistycznymi, są częścią międzytekstowych nawiązań (m.in. gatunkowych, stylizacyjnych), stanowią propozycję ujęcia tematu. Od postaci wersyfikacyjnej wiersza zależy powstawanie albo niwelowanie napięcia między słowami, frazami, zdaniami i wersami, jak również między zwrotkami czy całostkami myślowymi a zawartymi w nich scenami i obrazami, pomiędzy prozodią i semantyką.



Zawsze, także w prozie, forma tekstu jest częścią jego znaczenia, może także do pewnego stopnia to znaczenie projektować. **W wierszach widać niezwykle silny związek między budową tekstu, prozodią a osiąganym w ten sposób efektem semantycznym, brzmieniowym i wizualnym**. Można powiedzieć, że wersyfikacja działa podobnie jak w dziełach filmowych kadrowanie – wpływa na wielkość i zawartość pojedynczych obrazów. Jest ponadto także rodzajem cięcia i montażu, bo od niej w dużej mierze zależy układanie słów i obrazów w sekwencje, przebieg całości (harmonijny lub, przeciwnie, nieciągły i pełen dysonansów), linia emocjonalnego napięcia, kompozycja całości.

I jeszcze jedna uwaga: tak jak w przypadku innych pojęć związanych z artystyczną twórczością, również w wypadku wiersza sztywne granice między wierszem a „niewierszem" nie istnieją. Samo wydłużenie wersu na całą szerokość strony, posługiwanie się zdaniami podrzędnie złożonymi, rozmaicie dzielonymi na człony, z pełną interpunkcją, a także ignorowanie rytmu i rymu może już spowodować u odbiorcy zanik poczucia, że czyta wiersz ⇨ uwagi ze s. 176. Zresztą kwestionowanie „wierszowości" utworów nienumerycznych (wierszy wolnych, emocyjnych) i/lub pod względem stylu „niepoetyckich" ma już swoją tradycję[153], a określenie „mowa wiązana" nie bez powodu właściwie wyszło z użycia.

W praktyce wiersz jest traktowany jako forma językowej ekspresji, rozpisanej w formę graficzną, która mniej lub bardziej przypomina układ wersów. Występować też może – oprócz tysięcy tekstów rozpoznawalnych od razu jako wiersze – w dwóch skrajnych wersjach: wizualnej i dźwiękowej, dla których ani system wersyfikacyjny, ani wers jako jednostka organizacji tekstu nie grają podstawowej roli (zob. hasła: *poezja konkretna*, *sound poetry*, *visual poetry*, *pattern poetry*, *poésie sonore* w odpowiednich słownikach).

A jaki będzie wiersz jutra? Zobaczymy. Oby pozostał żywym śladem zaangażowania ludzkiej osoby w sens – niezwykłą, zagadkową „instalacją" zbudowaną ze słów, w której stają naprzeciw siebie rzędy liter, dźwięków, znaczeń, emocji i obrazów.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Do każdego pierwszego wersu – z podanych w tym rozdziale przykładów wierszy numerycznych – postaraj się dopisać 1–2 kolejne, własne, we wskazanym rytmie i pasujących rymach, ale o innej treści (może to być na przykład reklama jakiejś miejscowości wypoczynkowej). Nagrodą niechaj będzie lektura tomu *Pegaz zdębiał* Stanisława Barańczaka.
2. Zamień wybrane przez siebie 3 wersy *Pana Tadeusza* na wiersz sylabotoniczny (np. na daktyle lub trocheje) oraz toniczny i wolny – możliwie bez zmiany treści i tonu. Na czym polegała trudność? Z którym wariantem był największy kłopot? A teraz weź swój ulubiony wiersz, dowolnego poety, i – wykorzystując wcześniejsze warsztatowe doświadczenie – odpowiedz sobie na pytanie, jakie czynniki historyczne, środowiskowe, tematyczne czy inne mogły sprawić, że akurat taką postać wersyfikacyjną utworu wybrał autor.
3. Przeczytaj na głos *Trzy sonety* z cyklu *W okolicach cierpienia* Aleksandra Wata – zastanów się, na czym polega współpraca wersyfikacji z treścią utworów, w którym miejscu i dlaczego poeta modyfikuje strukturę sonetu, jaki typ sonetu stał się podstawą zmian, a także: jak wyglądają poszczególne wersy, działy wewnątrz nich, intonacja, rymy itd.

---

[153] Zob. np. S. Sawicki, *Wokół opozycji: wiersz-proza*. W: *Problemy teorii literatury*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1976; L.Turco, *The Book of Forms. A Handbook of Poetics*, 3rd ed., Hanover 2000. Por. rozprawy Marii Dłuskiej, *Między prozą a wierszem* oraz *Drugi szkic o pograniczu prozy i wiersza* – z książki: M. Dłuska, *Prace wybrane*, t. 3, Kraków 2001.

Podpowiedź bibliograficzna:

1. Teresa Dobrzyńska, Lucylla Pszczołowska, Zdzisława Kopczyńska, *Znaczenie wyboru formy wiersza. Trzy studia*, Warszawa 2007.
2. Maria Dłuska, *Studia z teorii i historii wersyfikacji polskiej*, Warszawa 1978.
3. *Wersyfikacja polska. Teksty teoretyczne i słowniczek pojęć*, red. Maria Woźniakiewicz--Dziadosz, Mirosław Ryszkiewicz, Lublin, t. 1–3, 2007.
4. Adam Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995.
5. Artur Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999.

12. Dramat: słowo jako działanie

Ważne pojęcia: **gatunki dramatu · dialog/monolog · akcja · tekst poboczny · teoria dramatu**

Jak już była wcześniej mowa, ***dramat*** – ze względu na swoją naturę – nastręcza poetyce nie lada kłopotów. Nazwa ta oznacza zarówno rodzaj, jak i gatunek; utwór literacki i teatralne przedstawienie. Jednak to właśnie tragedia, a więc gatunek dramatyczny, była głównym obiektem zainteresowań Arystotelesa piszącego pierwszą znaną nam *Poetykę*.

Dramat antyczny

Jak twierdził grecki uczony, sztuka poetycka, w tym dramatyczna, zawdzięcza swe powstanie ludzkiemu instynktowi naśladowczemu, poznawczej ciekawości, a także wrodzonemu poczuciu melodii i rytmu[154]. Zarówno tragedia, jak i komedia – według Arystotelesa – narodziły się z improwizacji, tj. z rytualnych śpiewów, procesji ku czci Dionizosa i towarzyszącego im tańca. Tragedię ateński uczony definiował jako:

> „(...) naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia [katharsis] tych uczuć".

Według Arystotelesa, naśladowanie, czyli odtwarzanie akcji, a więc pewnego fabularnego wątku [gr. *mythos*, od którego pochodzi słowo „mit", to fabuła jako układ zdarzeń] odbywa się za pomocą postaci działających, i to działanie składa się na przedstawienie, którego pozostałymi składnikami są: widowisko, śpiew, wysłowienie (dialogi) – postaciom zaś przypisane są jakieś właściwości myślenia (sądy ujawniane w słowach) oraz charakteru [gr. słowo *ethos*, którego używa

[154] Arystoteles, *Poetyka*, dz. cyt., s. 10–11.

Arystoteles, oznaczało to, co objawia się poprzez działanie, a co wiąże się z psychofizyczną konstrukcją człowieka].

Historia dramatu[155] sprzed czasów Arystotelesa prowadzi nas od obrzędowych pieśni (zwanych *dytyrambami*) w antycznej Grecji, śpiewanych podczas świąt ku czci Dionizosa, poprzez dialog przewodnika chóru (czyli *koryfeusza*) z jednym z aktorów, po konkursy dramaturgiczne w V wieku p.n.e., urządzane w specjalnie do tego zbudowanym amfiteatrze [z gr. *amfi = dokoła, thèaomai = patrzeć*]. Śladem po państwowo-religijnym, 6-dniowym miejskim święcie Wielkich Dionizjów był jeszcze długo *dramat satyrowy*, który – oprócz 3 tragedii – wystawiano w tych konkursach. Później wyparła go komedia. Dramatami satyrowymi nazywano utwory pogodne, rozgrywające się w otwartej przestrzeni łąki czy lasu; bohaterami byli ludzie, a chór przebrany był za satyrów [czyli mitologiczne leśne bóstwa o cechach ludzkich i zwierzęcych – koźle nogi, różki i ogony; satyrowie tworzyli orszak boga wina i płodności, Dionizosa].

Na początku w niektórych amfiteatrach ustawiano nawet ołtarz Dionizosa na wprost budynku, zwanego *skēne* (od czego pochodziła łac. *scaena*, stąd nasz wyraz *scena* – już jako miejsce gry), w którym aktorzy się przebierali, a na widowni swój kamienny fotel miał kapłan tego boga. Grano w maskach i na koturnach, na placu bądź podwyższeniu przed *skene*, widownia zaś była usadzona na półkoliście ułożonych, wznoszących się coraz wyżej kamiennych ławach, pod gołym niebem, i liczyła od kilkuset do nawet kilku- i kilkunastu tysięcy ludzi [miejsce gry to gr. *proskenion*, czyli plac przed skene; łac. *proscaenium* – stąd spolszczone *proscenium*, oznaczające jednak współcześnie tylko część miejsca gry, tj. fragment sceny z przodu, przed kurtyną; widownia to po gr. *thèatron*, od *thèa* – widzenie]. Chór w trakcie przedstawienia stał poniżej proskenionu, na miejscu zwanym *orchestrą*, czyli dosłownie „tanecznią", liczył kilkanaście osób, towarzyszyli mu muzycy. Z obrzędów wywodzą się także nazwy tragedii i komedii (gr. *tràgos* = kozioł + *aoidḗ* = pieśń; *kṓmos* = wesoły orszak + *aoidḗ* – jw.).

Fabuła antycznych ***tragedii*** wiązała się z mitami lub historią, a więc przebieg wydarzeń z grubsza znano – ważniejsze było to, jakie elementy zostały akurat do przedstawienia w danej sztuce wybrane i jak zostaną ukazane, z czyjego punktu widzenia. Przedmiotem tragedii były przejmujące wydarzenia z życia władców, wodzów i herosów – z ingerencjami bóstw w działania bohaterów. **Warto mieć w pamięci wspomniane wyżej informacje o teatrze starożytnej Grecji, gdy mówi się o budowie *tragedii antycznej*, była ona bowiem ściśle powiązana z przedstawieniem – tworzona właśnie na potrzeby spektaklu**. Najpierw wygłaszano *prolog* (w którym wyjaśniano, z jaką historią widzowie będą mieli do czynienia). Potem wchodził, śpiewając, chór i stawał na przeznaczonym sobie miejscu – ta pierwsza wstępna pieśń to *parodos*. Następnie zaczynała się część zwana ***epejsodion*** [z gr. *epeisódion* = wejście, tj. wejście aktorów; także epizod – z gr. *epeisodios* = dodany, wtrącony], w której grali aktorzy, recytując wiersze dramatu; epejsodion stanowiło jeden z epizodów akcji, po którym znów śpiewał chór. Partie chórowe nazywano ***stasimami***. Każde następne epejsodion było poprzedzone zatem pieśnią chóru, stasimonem. Epej-

[155] Zob. M. Berthold, *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980; *Historia teatru*, red. J.R. Brown, przeł. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1999.

sodia i stasima przeplatały się nawzajem kilka razy (zwykle było 3–5 epejsodiów). Całość tragedii kończyła pieśń opuszczającego swoje miejsce chóru, czyli *exodos*. **Z tej tradycji pozostał najczęstszy podział nowożytnych dramatów na trzy do pięciu aktów, czyli części kompozycyjnych; również układ akcji – od zawiązania, przez punkt kulminacyjny i perypetię, do zakończenia** (⇨ rozdz. poświęcony kompozycji, s. 119).

Śladem antycznym, który przetrwał do dziś w wielu językach, są też określenia głównych bohaterów – jako ***protagonisty*** i ***antagonisty***, czyli w dzisiejszym rozumieniu głównej postaci i jej oponenta czy konkurenta. W dawnym teatrze zaś chodziło o wykonawcę głównej roli (pierwszego aktora) oraz jego „współzawodnika", rywala bądź wroga, kogoś, czyje działania są przeciwstawne wobec protagonisty. W obu słowach pobrzmiewa grecki wyraz *agon* oznaczający zawody sportowe, rywalizację, walkę, a na gruncie teatralnym: słowny konflikt między dwoma bohaterami [z gr. *prot-* = główny, początkowy; *ant* = przeciw; *agonistes* = współzawodnik, aktor; *agonidzesthai* = walczyć; w starożytnym greckim teatrze liczba aktorów była ograniczona do trzech, słowo to nosi więc pozostałość czasów Ajschylosa i Sofoklesa, którzy do jednego aktora w swych sztukach dołączyli kolejnych – aktorzy ci odgrywali z pomocą masek różne role].

Greckiej antycznej tragedii zawdzięczamy również rozumienie *tragizmu*, *winy tragicznej* (gr. *hamartia*) oraz wskazanie pychy (gr. *hybris*) jako najczęstszego powodu zaślepienia i upadku bohaterów – wszystkie te pojęcia są do dziś aktualne, choć rzadko już bywają poza teatrologią używane. ***Tragizm*** zakładał konflikt racji, niemożliwość pozytywnego rozstrzygnięcia, co zwykle – mimo zwycięstwa racji moralnych – prowadziło koniec końców do katastrofy (jak w *Antygonie* Sofoklesa). Niezawiniona wina, ***wina tragiczna***, związana z błędnym rozpoznaniem własnej sytuacji i z okolicznościami (pochodzeniem, klątwą rzuconą na przodków, przypadkowymi spotkaniami, wplątaniem się w spory między bóstwami), a przede wszystkim z wpisanym w nie Fatum (Losem), prowadziła także bohaterów – jak nieszczęsnego Edypa (z *Króla Edypa* Sofoklesa) – ku strasznemu przeznaczeniu. Tragedia właśnie miała pokazywać cierpienie bohatera i moment *rozpoznania* swego przeznaczenia, uzyskanie świadomości błędu czy niezawinionej winy [gr. *anagnorismós* = rozpoznanie; termin *anagnoryzm* zmienił z czasem swe związane z tragedią znaczenie na bardziej ogólne, oznacza dziś każdą scenę nagłego rozpoznania, np. w nieznajomej osobie – kogoś bliskiego; odnoszony jest współcześnie także do utworów komediowych czy epickich, ten sam motyw znajdziemy również w najbardziej popularnych fabułach filmowych]. Czasem rozpoznanie własnej sytuacji przez postać było utrudnione przez jej pychę, co nieuchronnie prowadziło do upadku, czyli katastrofy.

Komedia antyczna natomiast – wywodząca się z pieśni fallicznych, z kultu płodności, a także z ***mimu***, czyli gatunku sztuki ludowej – ukazywała w tonie satyrycznym realistyczne lub fantastyczne sceny z życia zwykłych ludzi, zatargi rodzinne, najrozmaitsze typy ludzkie i zawody [*mim* to rodzaj skeczu, scenek rodzajowych przeplatanych tańcem i piosenkami – sztuki takie przedstawiano w starożytnej

Grecji, potem Cesarstwie Rzymskim]. Do dziś można, opierając się na tej najdawniejszej tradycji, mówić o 3 podstawowych typach komedii – są to ***komedia charakteru*** (gdy źródłem komizmu są: sposób bycia i mówienia postaci, ich specyficzne, często przerysowane właściwości), ***komedia sytuacji*** (komizm ujawniający się w nagłych zwrotach akcji, intrydze, niespodziewanych spotkaniach i rozpoznaniach) oraz ***komedia satyryczna*** (polityczno-obyczajowa, nawiązująca do bieżących zdarzeń).

Z antycznym dramatem wiązała się również praktyka ograniczania akcji do jednego najważniejszego wątku, związanego z głównym bohaterem (co oczywiste, gdy w kilku dialogicznych częściach ma się zmieścić jakaś poruszająca historia, wątki poboczne rozbijałyby spójność fabularną), a także – do jednego miejsca (co było spowodowane wyżej opisaną budową teatru, w którym budynek *skene* stanowił element stałego wystroju). Ponadto – do przedstawiania zdarzeń mniej więcej dziejących się w ciągu czasu przedstawienia, najdalej zaś w ciągu jednego dnia bądź jednej doby (co było naturalną jednostką czasu, korespondowało ponadto z teraźniejszością dnia, w którym odbywał się spektakl). Poza tym nie było przecież kurtyny i przerw na zmianę dekoracji, które pozwalałyby podkreślić kompozycyjne cięcia – ciągłość widowiska związana była z czasem teraźniejszym – gry aktorów i obserwacji widowiska przez widzów. Jednak relacje gońców, przynoszących wieści z innych miejsc, albo też informacje zawarte w pieśniach chóru (który często uosabiał mieszkańców przedstawianej krainy, radę starszych czy inną grupę wiedzących więcej niż poszczególni bohaterowie) mogły dotyczyć innego czasu czy przestrzeni. Stopniowo zresztą wprowadzano różne miejsca akcji.

To, co było wypadkową okoliczności, a także wiązało się z kwestią prawdopodobieństwa scenicznej iluzji oraz z praktyką teatralną, i co nie było wcale rygorystycznie przestrzegane – zostało z czasem z tego teatralnego kontekstu wydobyte i przedstawione jako teoretyczna *zasada trzech jedności* (akcji, miejsca i czasu), według której rzekomo tworzono dramaty antyczne.

Tymczasem wielcy tragicy greccy – Ajschylos (VI/V wiek p.n.e.), Sofokles (V wiek p.n.e.) i Eurypides (V wiek p.n.e.) – po prostu pisali dla konkretnego ateńskiego teatru (Sofokles był także aktorem), doskonale więc zdawali sobie sprawę z wymogów sceny. Wspomniana wyżej zasada została sformułowana jako dramaturgiczne kryterium dopiero w XVI wieku (pod wpływem nowożytnej lektury Arystotelesa), a utrwalona w wieku XVII przez francuskich autorów traktatów z zakresu poetyki normatywnej (Pierre'a Corneille'a i Nicolasa Boileau). Jest zatem rezultatem nawiązywania w dobie klasycyzmu do antycznej (klasycznej) greckiej tragedii, a także skutkiem dominujących w okresie klasycyzmu tendencji, by jasno precyzować zasady i kategorie, dzięki którym możliwe byłoby tworzenie doskonałych dzieł. (Współcześnie jednak także wiele utworów – np. *Tango* Sławomira Mrożka czy *Najwięcej samobójstw zdarza się w niedzielę* Anny Burzyńskiej – korzysta z tej prostej a skutecznej zasady kompozycyjnej).

Podsumowując tę część, można powiedzieć, że **zarówno podstawowe pojęcia związane z teatrem (także rozumieniem tragizmu i komizmu), jak**

i kompozycją dramatu – mają swe źródło w widowiskach antycznych. Do dziś podstawą dramatycznej czy teatralnej sztuki jest pragnienie zrozumienia innych poprzez spojrzenie i uczestnictwo w czymś, co jest połączeniem słowa i działania, naśladowaniem życia i zarazem efektem artystycznej inwencji. Jak przed wiekami – słowo, wygląd, zachowanie, dobór przedstawianych charakterów i zdarzeń decydują o powodzeniu sztuki. No właśnie – sztuki teatralnej czy dramatycznej?

Teatralna i literacka teoria dramatu

Na szczęście minęły już czasy gorących sporów, wypunktowujących różnice między tzw. ***teatralną*** i ***literacką teorią dramatu***. Zwolennicy badań literackich kładli nacisk na budowę i analizę tekstu, dramat był dla nich – co prawda specyficznym, ale przecież bliskim innym formom wypowiedzi – dziełem literackim, które może być rozpatrywane jako utwór samoistny, niezależny od scenicznych adaptacji.

Przedmiotem analiz literaturoznawczych były i są podziały wewnątrztekstowe (akty i sceny; tekst główny i tekst poboczny), sposób zawiązywania intrygi i budowania napięcia, przebieg akcji, współudział monologu i dialogu, właściwości bohaterów i ich wzajemne relacje, stosunek między tym, co jest przedmiotem prezentacji, a tym, co bohaterowie opowiadają sobie nawzajem, rola didaskaliów w procesie rozumienia dialogów postaci, językowe właściwości i sposób łączenia replik (czyli poszczególnych kwestii wypowiadanych przez bohaterów), ewentualnie rodzaje dialogów czy monologów. Do tego dochodzi sprawa tematyki utworów, sposób ujęcia w nich problemu, a także na przykład zagadnienie tekstowych źródeł komizmu, tragizmu, absurdu czy groteski. Analizowane są również odniesienia do literackiej tradycji oraz związki danego tekstu z dominującą poetyką (rola gatunku i kompozycji, wiersza bądź prozy) oraz retoryką epoki.

Teatrolodzy zaś dodatkowo podkreślają jednorazowość i odrębność przedstawienia scenicznego, służebność tekstu wobec realizacji aktorskiej, reżyserskiej oraz scenograficznej, sztuczność oddzielenia dramatycznej „partytury" od wykonania, które dopiero pozwala dostrzec utwór w pełni.

Teatralna teoria dramatu przypomina o specyfice zjawiska, jakim jest spektakl (zwłaszcza w odniesieniu do dramatu po tzw. Wielkiej Reformie Teatru z przełomu XIX i XX wieku, która uwidoczniła odrębność teatralnego tworzywa), także o setkach przedstawień, których ostateczna „partytura" powstawała często w trakcie spektaklu lub w ogóle po nim (tak było z widowiskami Tadeusza Kantora, Jerzego Grotowskiego czy Józefa Szajny), a czasem jej zapis nie pojawiał się wcale. W ramach badań teatrologicznych analizowane są: sposoby gry aktorskiej (w tym takie aspekty, jak: głos, gest, ruch, mimika, postawa ciała), wpływ stroju, rekwizytów, dekoracji i oświetlenia na interpretację tekstu. Brane są pod uwagę również: tempo przedstawienia, stosunek realnej

czasoprzestrzeni do czasoprzestrzeni przedstawionej i wyrażonej w języku, a ponadto właściwości zebranych na widowni osób (wiek, pochodzenie społeczne, płeć, obyczaje) oraz stopień zaangażowania publiczności w spektakl. Podkreślane są związki dramatu z aktualnym społecznym kontekstem – obyczajowością, strojem, stosunkiem do płci i fizjologii, relacją między władzą, religią i życiem rodzinnym, akceptowanymi formami ludzkiej ekspresji, a ponadto z pojmowaniem naturalności i ozdobności, oficjalności i prywatności w danym momencie historycznym.

Z perspektywy teatrologicznej istotna była i jest także zmieniająca się instytucja teatru oraz rodzaj związanej z nim przestrzeni społecznej (kwestia zarządzania zespołem, personelu pomocniczego, gaży, biletów, afiszy, używania do gry osobnych budynków lub miejsc publicznych czy prywatnych, organizacja rozmaitych wydarzeń kulturalnych, współpraca z innymi instytucjami oraz mediami). Specyfika teatralności jako zjawiska i dramatu jako przedstawienia polega bowiem między innymi na połączeniu architektury, plastyki, dźwięku i rozwiązań technicznych (budynek, scena i widownia, foyer, maszyneria teatralna, rekwizytornia, kurtyna, kulisy, dekoracje, reflektory, nagłośnienie itd.) z aktualną i momentalną ludzką wrażliwością, emocjami i ciałem, a także z określonym tekstem, który jest ze sceny wygłaszany. Wszystkie te elementy biorą udział w żywym, realnym zdarzeniu, jakim jest spektakl. Zatem również tekst dramatu (lub adaptacji scenicznej) jest – tylko i aż – jednym z „uczestników" jednorazowego (choć nieraz wielokrotnie odtwarzanego, w innych jednak życiowych okolicznościach) wydarzenia, jakim jest przedstawienie.

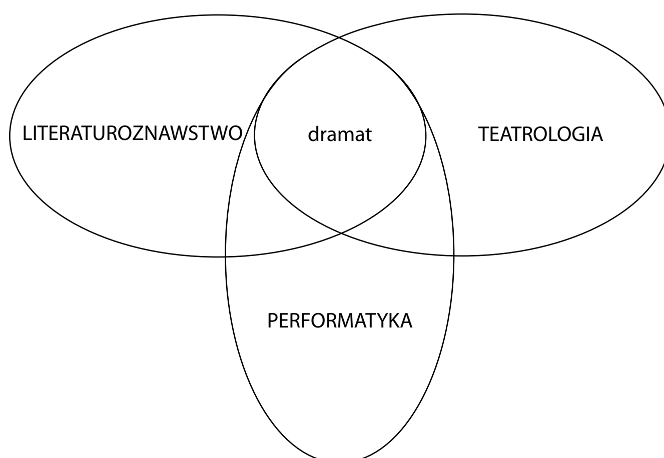
Dziś – wobec historyczności wszelkich dawnych form dramatycznych i wobec ogromnej liczby nowych, wielogatunkowych i polimedialnych dzieł – łatwiej jest docenić po prostu różnorodność badawczych perspektyw i możliwość zastosowania zmiennych narzędzi analitycznych, w zależności od badanych utworów i potrzeb, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę współczesną dominację reżyserskiego scenariusza, który w swobodny sposób traktuje wszelki materiał językowy czy wizualny. Funkcjonuje wszak pojęcie „dramatu" czy „sztuki" jako dzieła będącego wynikiem adaptacji innych gatunków literackich (powieści, nowel, liryków), a także tekstów publicystycznych czy autentycznych dokumentów, jak również prywatnych blogów, zapisów z czatów itp., nie mówiąc już o wykorzystaniu partii filmowych, pokazów internetowych, nagrań (zarówno ze sfery publicznej, jak i prywatnej, indywidualnej). W tym sensie wszystkie teksty czy kody kultury mogą zostać zamienione w scenariusz widowiska.

Inne „nieortodoksyjne" spojrzenie na dramat wzięło się i również stąd, że **ostatnie dwudziestolecie XX wieku przyniosło rozwój nowej dziedziny, tzw. *performatyki*** [od ang. *to perform* = działać, wykonywać; rzeczownik *performance* oznaczał każdy rodzaj przedstawienia, obecnie także jedną z odmian widowiska][156]. **Zajmuje się ona wszelkimi przejawami społecznych zachowań człowieka** – a więc zarówno przedstawieniami teatralnymi czy parateatralnymi (m.in. dramatem, operą, baletem, happeningiem, performance'em jako gatunkiem,

[156] Zob. *Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii antycznej do happeningu*, praca zbior., Bielsko-Biała 2008, rozdz. I.

widowiskami plenerowymi, pantomimą, pokazami multimedialnymi), jak i społecznymi formami interakcji (tj. rytuałami, grami, obyczajami i ceremoniami, modą, reklamą, zabawą, przejawami życia zbiorowego itd.).

Pora więc przypomnieć tu **etymologię słowa „dramat", które wywodzi się od gr. rzeczownika *dráma*, oznaczającego działanie**. Można zatem powiedzieć, że **współcześnie dramat – jako zapisany tekst, dzieło sztuki słowa – jawi się jako jeden z wielu przejawów szerokiego społecznego zjawiska performatywności** – i może być obiektem analizy z trzech różnych perspektyw, co pokazuje poniższy schemat:



Rys. 7. Współczesne badania nad dramatem

Nie zmienia to jednak faktu, że istnieje ogromna, wielowiekowa tradycja dramatu jako utworu słownego, przeznaczonego do wystawiania w teatrze (bądź w innej przestrzeni do tego celu zaaranżowanej), oraz tradycja nowsza (począwszy od wieku XIX) *dramatu niescenicznego*, jako formy dialogowej, przeznaczonej w założeniu przede wszystkim do indywidualnej lektury. Nas, w dalszym ciągu tego rozdziału, interesować będzie właśnie to, co dotyczy poetyki tekstu dramatycznego jako utworu literackiego, a kontekst teatralny i historyczny przywoływany będzie jedynie dla zrozumienia dramaturgicznej specyfiki.

Dialog i akty mowy

Zacznijmy od podstawowego „budulca" dramatu, czyli dialogu.

Dialog stanowi główną formę podawczą dramatu. **Poszczególne dialogi składają się z kwestii wypowiadanych przez bohaterów – te cząstki dialogu to *repliki*** [więcej o literackich dialogach ⇨ s. 130]. ***Dialogi* postaci, jak wiadomo, stanowią *tekst główny* dramatu, a także tworzą świat przedstawiony**. Z wyjątkiem *monodramów* (dramatów, w których występuje jeden aktor prowadzący monolog; zwykle są to jednoaktówki) istotą dramatu jest więc wielogłos postaci – każda z nich wypowiada się bezpośrednio w swoim własnym imieniu.

Funkcje dialogu dramatycznego to przede wszystkim niesienie bezpośredniej lub pośredniej informacji o świecie przedstawionym – o miejscu i czasie akcji, także o bohaterach. Zwłaszcza dramat najdawniejszy, pozbawiony didaskaliów lub mający je w postaci zalążkowej, podobnie jak niektóre dramaty nowożytnie [o roli *didaskaliów* – zob. niżej] zawierał w dialogach wszystkie najważniejsze dane. Ogólnie rzecz biorąc, dialog daje wiedzę o charakterze postaci – bezpośrednio, gdy jeden z bohaterów mówi o innym, i pośrednio, gdyż każda wypowiedź pełni również rolę autoprezentacyjną, tj. informuje między innymi o temperamencie, wykształceniu, płci, upodobaniach, światopoglądzie mówiącej właśnie osoby.

Dialog jest więc zarówno źródłem informacji o akcji (gdy dotyczy wcześniejszych zdarzeń lub stanowi relację z tego, co ktoś właśnie widzi czy czego doświadcza), jak i samym działaniem. Ze zderzeń słów i kryjących się za nimi postaw bierze się wszak napięcie dramatyczne – rzecz jasna, oprócz zachowań postaci. Można zresztą uznać także wypowiadanie się za formę zachowania. **W samym tekście dramatu nie ma jednak innego działania, jak tylko to wyrażone językiem – albo jest to działanie, o którym się mówi** (w dialogu i w didaskaliach, gdy podane są informacje, co ktoś robi – np. zbliża się, mówi, uderza, wstaje, umiera), **albo jest to działanie poprzez język, zawarte w samym dialogu**. Postacie, rozmawiając ze sobą, oddziałują na siebie: pytają, prowokują, informują, rozkazują, sugerują, wyznają coś, obiecują, donoszą, przeczą, potwierdzają itp. – podobnie jak czyni to każdy z nas w codziennym życiu. Podobnie, ale nie tak samo, gdyż skutki tych aktów pozostają w świecie fikcji dramatycznej.

W tym miejscu warto więc przypomnieć, że **każda wypowiedź językowa, jako *akt mowy*, stanowi równoczesność trzech składowych aktów** (czynności) – jest ona:

1) aktem wypowiadania się, które spełnia podstawowe gramatyczne i semantyczne zasady danego języka (jest artykulacją dźwięków o określonej formie i znaczeniu – tzw. *aktem lokucyjnym*[157]);

---

[157] Czyli jednocześnie aktem *lokucyjnym*, *illokucyjnym i perlokucyjnym* – według teorii aktów mowy Johna L. Austina, amerykańskiego filozofa; *akt lokucyjny* – z ang. *locutionary act*, od łac. *locu-*

2) aktem realizującym któryś z minigatunków mowy (takich właśnie, jak powiadamianie, pytanie, pocieszanie, przewidywanie itp. – czyli *aktem illokucyjnym*);

3) aktem oddziałującym na myśli, uczucia, zachowania, sądy osoby, na którą jest nakierowany (tzw. *aktem perlokucyjnym*).

Gdy więc ktoś mówi, że jest ładna pogoda, może w ten sposób informować o pogodzie albo wyrazić swoje zadowolenie, że po tygodniu deszczu wreszcie nie pada, a może zasugerować wspólny spacer lub dać do zrozumienia, że trzeba iść podlać ogródek. To zaś znaczy, że albo chce, by słuchacz przyjął coś tylko do wiadomości, albo/i podzielił radość mówiącego, albo też pragnie, by ktoś drugi zdecydował się na spacer lub wziął konewkę i poszedł podlać kwiaty – to oczywiście tylko przykładowe sensy.

Wszystkie wypowiedzi są w rzeczywistości formą działania za pomocą słów, czy raczej poprzez nie – dialog dramatyczny jedynie tę właściwość mowy wykorzystuje do maksimum, czasami przez rozmaite zabiegi podkreślając odrębność każdego ze składowych aktów mowy. Analiza replik w dramacie jest więc z konieczności analizą wzajemnych wpływów i zawartych w słowach intencji, czyli także odkrywaniem potencjalnej mocy *illokucyjnej* (drugie, z podanych wyżej, znaczenie aktu mowy), jaką niosą ze sobą słowa bohaterów, a także ich siły *perlokucyjnej* (trzecie znaczenie), która objawia się w natychmiastowej lub późniejszej reakcji drugiej postaci. Dramat zatem – jak w pigułce – pokazuje nam, jak niezwykłą rolę pełni język jako narzędzie porozumiewania się.

Oprócz tego dialog w dramacie jest zawsze jeszcze co najmniej podwójnie zorientowany – na drugą postać (i na pozostałe, biorące udział w scenie) oraz na odbiorcę (widza lub czytelnika tekstu), „wobec" którego wypowiadane są słowa. „Moc" działania dialogu dramatycznego odnosi się więc zarówno do bezpośredniego adresata słów, jak i do potencjalnego oraz realnego odbiorcy (w wypadku realizacji scenicznej relacja ta ulega jeszcze zwielokrotnieniu, gdyż za każdą z fikcyjnych postaci kryje się konkretny człowiek – aktor, a widownia jest jednorazowym zbiorem takich a nie innych, reagujących w sobie właściwy sposób, ludzi). Dzięki mowie niezależnej i czasowi teraźniejszemu poszczególne repliki sugerują, nawet tylko w zapisie, że ktoś właśnie teraz mówi, że jesteśmy świadkami bieżących zachowań i zarazem uczestnikami jakiejś interakcji (w przeciwieństwie do epiki, w której na ogół pośrednictwo narracji wytwarza dystans wobec wypowiedzi postaci – na temat czasu w dramacie ⇨ s. 259).

Dialog dramatyczny nie jest jednak po prostu rodzajem rozmowy, wpisanej tylko w utwór – kolejne sceny zawierają wymianę kwestii podporządkowaną całościowej wizji, zgodnie z napięciem dramatycznym, są więc zaplanowane jako rodzaj działania. **Kompozycja dialogów uwzględnia moment akcji, związaną z tym statyczność czy dynamiczność scen, ich miejsce w budowaniu intrygi, tworzeniu czasoprzestrzennych i psychologicznych relacji,**

---

tio = mówienie; zob. J.L. Austin, *Jak działać słowami*, rozdz. VIII, w: tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. i oprac. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

współistnienie sfery ruchu i gestu, a także zróżnicowanie postaci – m.in. według płci, statusu społecznego bądź stopnia typizacji. W tym ostatnim przypadku chodzi o to, czy postać jest tzw. *charakterem*, czyli osobą obdarzoną znaczną indywidualnością, czy *typem*, a więc tylko uosobieniem jakiejś właściwości, wady czy zalety bądź też społecznej roli (por. uwagi na temat postaci literackich z rozdz. 8).

Rzecz jasna, w każdej z epok nieco inaczej budowano dialogi – ze względu na różny typ przestrzeni teatralnej, tradycji gatunkowej i literackiej, również z powodu odmienności gry aktorskiej i zmieniających się wzorców oratorskich. Inaczej wszak wybrzmiewa słowo w podniosłych poetyckich dramatach antycznych, pisanych białym metrycznym wierszem (o metrum ⇨ rozdz. 11) i przeznaczonych na amfiteatralną scenę, a inaczej w średniowiecznych *dramatach liturgicznych*, w których posługiwano się głównie gotowymi tekstami Ewangelii, rozpisanymi na głosy, oraz pieśniami religijnymi, a całość była inscenizowana przez kleryków w kościele. Jeszcze inaczej rzecz się miała w trwających kilka lub nawet kilkanaście dni *misteriach*, które wystawiano od XIV wieku na miejskich placach w Europie m.in. z okazji Bożego Narodzenia lub Wielkanocy. Scenki budowano w osobnych konstrukcjach, zwanych *mansjonami*, gdzie wygłaszano i odgrywano kolejne partie utworu. Teksty swobodnie nawiązywały do Pisma św. i rozmaitych apokryfów, a pomiędzy częściami, jak to w czasie festynu, zabawiano się dla odpoczynku tzw. *intermediami*, czyli dialogowymi scenkami o obyczajowym charakterze.

Z kolei w na poły improwizowanych, wesołych jarmarcznych przedstawieniach włoskich, które z czasem zamieniły się w bardzo rozpowszechnioną w okresie renesansu i później *komedię dell'arte* [z wł. *commedia dell'arte* = dosł. komedia umiejętności] – znano zarówno stałe imiona bohaterów, jak i ich cechy charakteru, a wędrowni aktorzy, mając jedynie luźny zarys przebiegu akcji (z czasem powstał nawet spis 117 scen do dyspozycji dla wynajmujących trupy teatralne), swobodnie dopełniali ją zarówno scenkami pantomimicznymi, jak i żartami czy przyśpiewkami. W podobnym czasie, tj. w XV wieku, powstała z kolei zupełnie inna forma – rozpisanych na głosy rozważań teologicznych i etyczno-religijnych, jaką był *moralitet* – postacie Everymana (czyli Każdego), a także personifikacje pojęć (takie jak Kościół, Herezja, Grzech czy Cnota) odgrywały w nim zasadniczą rolę. Treścią zwykle był spór o duszę człowieka, który – znajdując się w jakiejś sytuacji granicznej, np. w momencie śmierci – poddany jest wątpliwościom i naciskom, dialog zatem był silnie perswazyjny i zretoryzowany.

Jeszcze inną formę miały tworzone i wystawiane w XVII wieku (i później) we Francji dramaty klasycystyczne, w których ozdobny wiersz (tzw. *aleksandryn* ⇨ s. 208) i kunsztowna kompozycja oraz styl oratorski (w tym – *tyrady*, zob. niżej), a także gatunkowa przynależność do tragedii bądź komedii wyznaczały własności dramatu. Natomiast już w XVIII wieku w niektórych dramatach realizmowi dekoracji, tematyki i, przynajmniej częściowo, gry aktorskiej towarzyszyła zmiana właściwości dialogów. W utworach takich, jak *Ojciec rodziny* Denisa Diderota (to tzw. *drama mieszczańska*) czy *Opera żebracza* Johna Gaya pojawiły się zupełnie inne warstwy społeczne i nowy, powszedni styl języka. Zaś dziewiętnastowieczny dramat romantyczny (w nawiązaniu do utworów Williama Szekspira), burząc podziały gatunkowe i ukazując otwartą, także nierealną przestrzeń przedstawioną, łącząc fantazję, groteskę, różne rodzaje sztuk z luźną budową dramatu (swobodna kompozycja, fragmenty liryczne oraz epickie), wprowadził znaczne zróżnicowanie w stylu i konstrukcji dialogów, odtąd bardzo silnie zindywidualizowanych. Droga dla dwudziestowiecznych eksperymentów reżyserskich i inscenizacyjnych, dotyczących np. umowności, absurdalności czy celowej nieestetyczności i afunkcjonalności dekoracji oraz języka czy zachowania postaci, została otwarta

(m.in. przez dziewiętnastowiecznych prekursorów nowoczesności – Georga Büchnera w *Woyzecku* oraz Alfreda Jarry'ego w sztuce *Król Ubu, czyli Polacy).*

Każdy wiek przynosił w dziedzinie sztuki dramatycznej wiele rozmaitych rozwiązań i wiele nowych gatunków, w których inaczej układały się zależności między dialogiem a typem dramatu, doborem postaci i konwencją teatralną, tak więc nie sposób wyczerpująco tych odmian tu przedstawić[158]. Pewne bardzo ogólne tendencje można jednak zaobserwować. Przyjrzyjmy się trzem wybranym fragmentom dialogów dramatycznych z samych początków utworów.

Kiedy w dramacie Sofoklesa Antygona zwraca się do swojej siostry, Ismeny, z długą przemową zaczynającą się od pamiętnych słów: „*O, ukochana siostro ma, Ismeno! / Czy ty nie widzisz, że z klęsk Edypowych / Żadnej za życia los nam nie oszczędza?*" [przeł. K. Morawski] – nie tylko po prostu mówi do drugiej postaci, ale czyni to w silnie retoryczny sposób (wykrzyknienie, zwrot do adresata, patos), przypominający nam o dawnych scenicznych wymogach związanych z recytacją tekstu (głośne mówienie, zwracanie się twarzą do publiczności, staranna dykcja, ozdobność, wyraźne podkreślanie emocji), również o kategoriach wzniosłości i piękna, które z poezją dramatyczną łączono. A co dla nas tutaj ważniejsze, wypowiedź ta niesie informację zbędną dla drugiej postaci (Ismena wszak wie doskonale, że jest siostrą Antygony, zna też swoje imię), zaś niezwykle istotną dla widza – bo właśnie do niego jest ta informacja skierowana. Podobnie dalej cała wymiana replik w prologu ma służyć zarysowaniu sytuacji, wprowadzeniu w problem – widać to już w początkowych zdaniach wypowiadanych przez Ismenę, która mówi: „*O, Antygono; żadna wieść nie doszła / Do mnie, ni słodka, ni goryczy pełna, / Od dnia, gdy braci straciłyśmy obu, / W bratnim zabitych razem pojedynku*". Taki typ dialogu scenicznego dominował przez całe wieki w tradycji dramaturgicznej. Zmiany następowały stopniowo, poczynając od dramatu mieszczańskiego z XVIII wieku, a upowszechniły się dopiero z końcem wieku XIX, kiedy to postacie zaczęły bardziej mówić do siebie i rozmawiać ze sobą, niż przemawiać czy deklamować.

Drugi typ dialogu dramatycznego (w dużym uproszczeniu) zawierają utwory sceniczne skupione na akcji i życiowym prawdopodobieństwie – np. komedie obyczajowe, dramaty realistyczne i naturalistyczne. Tam poszczególne repliki nastawione są przede wszystkim na komunikację między bohaterami, których jakby czytelnik podgląda, gdy działają w swoim świecie; dialog naśladuje żywą mowę i naturalne reakcje ludzi (co oczywiście nie wyklucza sformułowań, które także mogą służyć po części objaśnieniu czytelnika). Umowna „czwarta ściana" oddziela świat postaci od świata czytelnika/widza, co właśnie znajduje odzwierciedlenie w sposobie komunikowania się ze sobą bohaterów, którzy mówią do siebie swoim własnym językiem (styl poszczególnych wypowiedzi może być mniej lub bardziej zindywidualizowany, to kwestia autorskiego wyboru):

---

[158] Zob. np. P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, przeł. E. Misiołek, Warszawa 1976.

DULSKA
Jak palisz? jak palisz? skaranie boże z tym tłumokiem. Do krów, do krów, nie do pańskich pieców. Czego niszczysz tyle smolaków! Czekaj, ustąp się, ty do niczego, ja ci pokażę (przykuca sama i pali w piecu) Ruszaj zbudzić panienki, a jak nie zechcą wstać, to pościągaj kołdry. [...] Cóż panny? wstają?

HANKA
Pościągałam kołdry. Panna Hesia kopnęła mnie w brzucho.

DULSKA
Wielka afera, zgoi się do wesela.

(Gabriela Zapolska, *Moralność pani Dulskiej*)

Obie powyższe odmiany, mimo ewidentnych różnic, zakładały pewną zwrotność informacji, łączenie się replik w spójną całość.

Tymczasem typ trzeci to dialog, w którym komunikacja praktycznie zostaje zerwana, a repliki nie stanowią ciągłości tematu i nie „przedstawiają" fabularnej sytuacji – odnoszą się pośrednio do emocji, refleksji, egzystencjalnego stanu bohaterów, pokazują rozpad spójnej wykładni świata poprzez rozpad porozumienia między postaciami, a nieraz zamieniają się w dialog „równoległy" albo bełkot lub ciszę. W ten sposób dialog między bohaterami zamienia się, w ramach świata przedstawionego, w rodzaj nieprzewidywalnej interakcji, a właściwe pole dialogu jako „rozmowy na temat" przenosi się w sferę kontaktu między postaciami a odbiorcą, gdyż tak naprawdę to do niego, pod jego adresem skierowane są słowa. Nie chodzi, rzecz jasna, o to, co zostaje powiedziane wprost, lecz to, co odbiorca musi wydedukować z napięcia (emocjonalnego, semantycznego, intelektualnego) między poszczególnymi kwestiami i scenami. Takie zjawisko, widoczne już chwilami w dramaturgii przełomu XIX i XX wieku u Antoniego Czechowa i Maurice'a Maeterlincka, nasiliło się w latach 50. i 60. XX wieku w tzw. *teatrze absurdu* – np. w *Łysej śpiewaczce* Eugène'a Ionesco czy *Czekając na Godota* Samuela Becketta, gdzie z tradycyjnego dialogu między postaciami zostaje chwilami praktycznie tylko jego fatyczna, czyli podtrzymująca sam kontakt, funkcja. Komunikacja nie tyle rozwija się dzięki słowom, ile pozostaje wciąż zawieszona, dialog przedstawia niemożliwość dialogu:

VLADIMIR: [...] Więc znowu jesteś.
ESTRAGON: Myślisz?
VLADIMIR: Miło znów cię zobaczyć. A myślałem już, że odszedłeś na zawsze.
ESTRAGON: Ja też.

(Samuel Beckett, *Czekając na Godota*, przeł. A. Libera)

To świat poza konkretnym czasem i przestrzenią (z rozmowy potem wynika, że okres przed 1900 r. był „milion lat temu"), świat pustych gestów i słów, pustej nadziei – z ludźmi, którzy dialogiem tylko potwierdzają swoje niezrozumiałe dla nich samych istnienie. Z kolei Ionesco w *Łysej śpiewaczce* daje wirtuozerski popis językowy, będący

parodią pustych rodzinnych rozmów przy stole. W końcu utworu rozmowa zamienia się stopniowo w bełkot. W obu dramatach właściwie nie wydarza się nic, a zarazem NIC – jako egzystencjalne doświadczenie – jest właśnie tym, co się przydarza, nie tylko bohaterom, lecz także dramatycznemu dialogowi i współczesnej cywilizacji. Nicość, zużycie się języka i metod scenicznej prezentacji (gestu, akcji, „naśladowania" życia), niewiara w scalającą i tłumaczącą ludzkie doświadczenie moc sztuki – to czynniki składające się na rozpad dialogu w tych utworach.

Wskazane wyżej typy dialogu nie stanowią, oczywiście, żadnej wyczerpującej listy, istnieją dziesiątki innych możliwości kształtowania dialogu i jego roli (⇨ uwagi ze s. 131). Pamiętać należy, że **istnieje bezpośredni związek między konstrukcją postaci, wizją świata i roli języka, stosunkiem do fikcji, preferowanym typem teatru a ukształtowaniem dialogu czy monologu w sztuce**. Można też powiedzieć o zależności między zanikiem fabuły (lub tylko wrażenia jej ciągłości), brakiem odrębności społecznej i charakterologicznej bohatera a zanikiem tradycyjnych funkcji dialogu, choć, rzecz jasna, ta zależność nie jest aż tak prosta. Często jednak się zdarza, że dialog czy polilog staje się nie tyle nośnikiem ułożonych i zaplanowanych w całość znaczeń, odzwierciedlających społeczne role bohaterów, ile jedną z form ekspresji, odkrywania międzyludzkich i międzydyskursywnych (tu dyskurs rozumiany jest jako społeczne użycie języka ⇨ s. 65) napięć.

Współczesne teksty „mówią" bowiem reklamami, blogami, czatami, dokumentami, reportażami, notatkami prasowymi, wiadomościami telewizyjnymi, radiowymi nagraniami itd., wmontowanymi w dramatyczną partyturę[159] – bardziej więc „mówią" znaki kultury niż osoby jako indywidua, zresztą bohaterowie często nawet nie mają imion czy wyrazistych oznaczeń. Takie rozwiązania znane są już z utworów z lat 60. i 70. XX wieku, np. z *Kartoteki* Tadeusza Różewicza, w której autor pisze, iż „»Bohaterem« sztuki jest człowiek bez określonego dokładniej wieku, zajęcia, wyglądu.", czy z *Emigrantów* Sławomira Mrożka, z dwoma bohaterami: AA i XX. Z kolei w napisanym w 2002 roku *Uśmiechu grejpruta* Jana Klaty (tytuł w oryginalnym zapisie) do „oznakowania" bohaterów użyte zostały przypadkowe znaki graficzne wybrane z klawiatury komputera. W późniejszym o kilka lat dramacie *Między nami dobrze jest* Dorota Masłowska pozornie wraca natomiast do indywidualnych określeń, ale towarzyszące postaciom nazwy potwierdzają jedynie typizację bohaterów – występują m.in.: OSOWIAŁA STARUSZKA NA WÓZKU, MAŁA METALOWA DZIEWCZYNKA, PREZENTERKA, AKTOR, MĘŻCZYZNA. Oprócz osób też „wypowiada się" RADIO, a język, jakim mówią bohaterowie, przeniknięty jest sparodiowanymi zwrotami z reklam, wywiadów, marketingowych wypowiedzi, napisów, oficjalnych wystąpień itd., pełno w nim wyświechtanych konwencji i stereotypów. Bardziej więc język „mówi bohaterami", niż oni językiem.

[159] Zob. np. wybór: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2003.

Przemiany w kształtowaniu postaci i stosunku do języka obrazują dobrze dwa bliźniacze utwory Tadeusza Różewicza z poprzedniego wieku: *Kartoteka* (z roku 1960) i *Kartoteka rozrzucona*, które dzieli w czasie ponad 30 lat. Stanowią one jakby wielowymiarową przestrzenną konstrukcję prezentującą, niechronologicznie, historię dramatu europejskiego – od epoki starożytnej, do której autor nawiązuje, przez dramaturgię nowożytną z jej wieloma odmianami, po dramat zamieniający się w intertekstualny kolaż albo nawet rodzaj performance'u. W dramatach tych autor pokazuje rozpad fabuły na zbiór sygnałów fabularnych (tekst niesie sugestię kilku różnych tematów i akcji), zaś konstrukcji bohatera – na „wiązki cech", swobodnie wybieranych i zestawianych z różnych etapów życia, także związanych z tym, jak postrzegają bohatera rozmaite osoby. Konsekwencją tych zjawisk jest rozpad dialogu jako tematycznej całości, brak wzajemnej zwrotności informacji lub utrzymanie tylko pozorów komunikacji jako porozumienia. Utwory te dają także, częste w obecnej dramaturgii, poczucie gwałtownego wtargnięcia „rzeczywistości" i metatekstu (tj. uwag na temat świata przedstawionego, w tym także metateatralnych, tu akurat dotyczących konieczności „dziania się" czegoś w dramacie) do świata utworu. Widać to zarówno w ingerencjach autora w przebieg prób, jak i we wpisanych w tekst *Kartoteki rozrzuconej* komentarzach do poprzedniego i obecnego wariantu sztuki, a także cytatach z gazet, które z założenia mają być wciąż nowe. Jak pisze w didaskaliach sam autor: „Teksty załączone są wymienne. Każdy aktor może czytać teksty, które (aktualnie) go interesują. Strumyk informacji zamienia się w rzekę, a rzeka w powódź, która niszczy i zalewa wszystko (również „informację", czyli tekst)"[160].

Ogólnie rzecz ujmując, współcześnie w wielu utworach dramatycznych rzeczywistość uzyskuje jakby osobny „głos" (np. poprzez kroniki filmowe, bieżące relacje telewizyjne, udział przypadkowych osób w spektaklu, czytanie aktualnych gazet czy komentarzy w blogach), wchodząc w ogólny dialog tekstów-tekstów i tekstów-ludzi.

Odmiany monologu

Dodajmy jeszcze kilka słów o *monologu* – ale nie w znaczeniu „połowy" dialogu (repliki). O monologach w dramacie zazwyczaj mówi się dopiero wówczas, gdy dłuższa wypowiedź jednej postaci ma charakter autonomiczny, czyli nie jest zwykłą krótką repliką, składową dialogu, lecz samodzielną kwestią stanowiącą tematyczną całostkę. Najwyraźniej widać to wtedy, gdy postać jest sama na scenie lub gdy rozwija swą wypowiedź ponad zwykłą dialogową miarę, skupiając się na prezentacji własnych emocji czy poglądów albo snując dłuższą opowieść. Rzecz jasna, nie zawsze możliwe jest ustalenie, kiedy replika zamienia się monolog; w części współczesnych utworów „monologiczność" rozsadza od środka dialog, doprowadza do jego destrukcji, np. zamieniając wypowiedź w rozciągnięty w czasie *strumień świadomości* czy narrację.

[160] T. Różewicz, *Kartoteka rozrzucona* [w:] *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, wstęp Z. Majchrowski, Kraków 1997, s. 100.

Odmiany monologów, które można znaleźć w tradycyjnym dramacie, to:

- ***solilokwium***, czyli rozmowa z samym sobą – gdy postać głośno snuje rozważania, zadając sobie samej pytania i odpowiadając na nie [od łac. *soliloquium*; *solus* = „sam" i *colloquium* = rozmowa]. Solilokwium jest wewnętrznym, rozbitym na głosy, monologiem lub rodzajem głośnego rozważania. Jak np. w *Kartotece* Tadeusza Różewicza, w której Bohater mówi tak do siebie, podchodząc do ściany:

BOHATER: Widzisz, głupcze! No, przebij głową. Wal. Gdzie ty właściwie idziesz? Gdzie? Do tej idiotki?! Do szpitala, do ludzkości, do lodówki, do łososi, do wódeczki, do nóżki dwudziestoletniej, do cycuszka. Widzisz, no! Na, gryź, gryź własne palce.

- ***apart***, inaczej: ***monolog na stronie*** [z fr. *à part* = osobno, na uboczu] – wypowiedź bohatera wygłaszana w obecności innych postaci, ale przez nie, na mocy konwencji teatralnej, niesłyszana (pozostawiona bez reakcji, jakby bohater był wtedy dla innych niewidzialny i niesłyszalny). Przykład:

SZAMBELAN: Najjaśniejszy Panie, ma słuszność Najjaśniejsza Pani – książę z wrodzonej sobie szlachetności. Jest to szlachetny postępek. (*na stronie*) Najjaśniejszy Panie, jeżeli to nie szlachetny postępek, to skandal, jak dwa razy dwa cztery. Uparł się. Nie można dopuścić do skandalu!

(Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*)

Apart stanowi zwykle rodzaj komentarza do słów innych osób lub do sytuacji, dawniej często – moment ujawnienia prawdziwych uczuć i myśli bohatera lub jakiejś tajemnicy, dziś stosowany najczęściej jako zabieg ironiczny (wobec innych bohaterów i wobec konwencji); w formie apartu także może pojawić się dialog;

- ***parabaza*** – zwrot do publiczności, rodzaj dygresji, w której postać skierowuje swe słowa do słuchaczy, burząc na chwilę iluzję sceniczną, rzadziej odnoszony także do uwag w didaskaliach skierowanych przez autora do potencjalnych widzów; nazwa wywodzi się jeszcze z antycznej komedii, w której uwagi w formie aluzji do bieżącej sytuacji politycznej czy skierowane do publiczności komentarze do sztuki zdarzały się i przewodnikowi chóru, i postaciom [od gr. *parabainein* = wystąpić na przód]; w dawnym teatrze parabaza często zaczynała lub kończyła przedstawienie. Przykład: słowa Puka ze *Snu nocy letniej* Williama Szekspira: „Pomyśl, widzu, żeś spał chwilę, / Żeś te zjawy śnił – i tyle." [przeł. Stanisław Barańczak]. Współcześnie używana jako rodzaj pozorowanego dialogu z publicznością bądź moment wprowadzania ironicznej autodemaskacji bohaterów (jak w 1. scenie *Polowania na karaluchy* Janusza Głowackiego, gdy bohaterka ujawnia od razu nieprzyjemną wiedzę o sobie i mężu) czy metatekstowego komentarza, jak w wypowiedzi Bohatera z *Kartoteki*:

DZIEWCZYNA: Ptysia proszę...
BOHATER (*do widowni*): Kiedy jeszcze żyłem... doprawdy będziecie zgorszeni... będziecie znudzeni, ubawieni tym opowiadaniem.
DZIEWCZYNA: Proszę ptysia i pół czarnej.

- ***tyrada*** – długa, stanowiąca osobną całość, silnie zretoryzowana i nacechowana emocjonalnie, często też patetyczna wypowiedź bohatera; typ monologu wykorzystywany często w tragedii klasycystycznej XVII wieku, a wywodzący się z antycznej tragedii. Przykładem mogą tu być długie, mające po kilkadziesiąt wersów monologi Fedry, tytułowej postaci dramatu Jeana Baptiste'a Racine'a – jak ten, w którym bohaterka wyznaje swoją kazirodczą miłość do pasierba, zaczynający się od słów:

FEDRA:
Okrutny! Myśli przeniknąłeś moje!
Dość wyznałam, by twoje rozproszyć zwątpienie.
Dobrze! Poznaj więc Fedry całe zaślepienie:
Kocham! Nie myśl, że z chwilą, kiedy pokochałam,
Sama się w niewinności swojej utwierdzałam;
Że ta miłość szalona, co zmysły mi zmąca,
Słabością mą bezwolną żywi się trująca [...]
(Jean Baptiste Racine, *Fedra*, przeł. A. Międzyrzecki)

Apart, parabaza i tyrada należą do repertuaru zabiegów z klasycznego i klasycystycznego teatru, ciągle jednak wykorzystywanych współcześnie właśnie ze względu na ich konwencjonalność, sztuczność, a więc odwieczne znaki teatralności. Taką rolę apart i parabaza np. pełnią w *Koronacji* Marka Modzelewskiego; swego rodzaju parodię tyrady stanowi monolog Klary z *Najwięcej samobójstw zdarza się w niedzielę* Anny Burzyńskiej – wykonany przez bohaterkę najpierw stojącą na łóżku, potem podskakującą coraz wyżej przy każdym zdaniu, a przy tym wygłaszającą jak robot tekst pełen frazesów na temat własnej asertywności i motywacji do pracy[161].

Tekst poboczny

Najbardziej widocznym składnikiem tekstu dramatycznego, prócz wypowiedzi postaci, są ***didaskalia***, czyli tzw. *tekst poboczny*. Tworzą go osobno zapisane odautorskie uwagi na temat ruchu, wyglądu, sposobu mówienia, relacji między postaciami itp. Ich rola zależy i od epoki, i od autorskich preferencji.

Najdawniejsze, antyczne didaskalia miały jednak zupełnie inny charakter – były po prostu protokołami, sprawozdaniami z konkursów dramatycznych, dotyczącymi daty, miejsca i wyników. Używano też tego słowa w odniesieniu

[161] Zob. cytowaną wyżej antologię oraz tom: A. Burzyńska, *Nicland*, Kraków 2004.

do autorskich ustnych instrukcji i objaśnień do własnego tekstu, których twórca udzielał bezpośrednio aktorom [co bliskie jest etymologii, gr. *didàskein* = uczyć, *didàskalos* = nauczyciel]. Dopiero w dramatach rzymskich znajdują się wykazy bohaterów biorących udział w dramacie [tzw. *dramatis personae*, czyli osoby dramatu; dokładniej tym mianem określano na początku występujące w dramacie maski], z adnotacją o ich relacjach społecznych (związkach krwi, podległości itp.), oraz drobne uwagi dotyczące ruchu.

Tekst poboczny **stanowił długo takie właśnie wskazówki sceniczne – dotyczące sytuacji wypowiadania** (miejsca, czasu, wchodzenia i wychodzenia osób, ich wyglądu, sposobu poruszania się, rekwizytów). Pewną nowością w *dramacie elżbietańskim* (nazwa od okresu panowania królowej Elżbiety I w szesnastowiecznej Anglii) była tzw. *dekoracja podpowiadana*, czyli słowna, a więc napisy bądź fragmenty dialogów, które mówiły o tym, gdzie znajdują się bohaterowie. W ten sposób zarysowały się dwie tendencje – jedna, by odciążać tekst główny, a informacje o wyglądzie miejsca akcji umieszczać obok; druga, by w samych dialogach zawrzeć umiejętnie dane na temat tego, gdzie znajdują się bohaterowie.

Problem nasilił się mocno w siedemnastowiecznej Francji, gdzie albo sztucznie włączano poetyckie opisy w obręb replik, albo postulowano całkowite odciążenie tekstu głównego od tego typu uwag i przeniesienie ich właśnie do didaskaliów. Zaczęto rozbudowywać tekst poboczny, aż w XVIII i XIX wieku stał się on istotną częścią dramatu – dzięki niemu nie tylko notowano wyglądy osób, miejsc, uwagi na temat rozmieszczenia bohaterów, głośności wypowiedzi czy sposobu podania tekstu przez aktora, lecz także sugerowano motywację postaw i stan wewnętrzny bohaterów, zaczęto również charakteryzować środowisko, z którego wywodzi się postać czy atmosferę panującą w miejscu akcji. Stopniowo coraz mocniej w XIX stuleciu ujawniał się w didaskaliach żywioł epicki i liryczny – elementy narracji zamieniały tekst poboczny w niewielkie wprowadzające opowiadania, z kolei didaskalia wierszowane lub tylko nastawione na ekspresję podmiotu, na budowanie nastroju, tworzyły osobną przestrzeń utworu. Te dwa różne kierunki bardzo mocno są widoczne na przełomie poprzednich stuleci – w nowym dramacie realistyczno-obyczajowym (np. autorstwa Jana Augusta Kisielewskiego, gdzie w didaskaliach pojawia się narrator-komentator) oraz poetycko-symbolicznym (u Stanisława Wyspiańskiego).

W XX wieku ujawniły się z kolei trzy odmienne tendencje

a) minimalizacja lub zaniechanie didaskaliów, ograniczenie ich roli do „technicznych" uwag inscenizacyjnych, przeznaczonych dla reżysera;
b) rozszerzenie ich do formy opowiadania szczegółowo prezentującego czasoprzestrzeń i sugerującego rozwiązania sceniczne, nieraz także interpretującego sceny i narzucającego sposób gry;
c) wprowadzenie tekstu pobocznego jako formy autorskiego komentarza, ironicznego metatekstu, prowadzącego swoisty „dialog" z tekstem głównym, czasem nawet podważającego w rozmaity sposób treści wypowiadane przez bohaterów bądź niszczącego celowo złudzenie istnienia odrębnego świata przedstawionego.

(Wariant „minimalistyczny" można znaleźć m.in. w dramatach Janusza Głowackiego i Witolda Gombrowicza; pełne objaśnienia co do miejsca i osób, żartobliwe uwagi na temat postaci oraz szczegółowe komentarze dotyczące sposobu prowadzenia roli i znaczenia niektórych scen – w utworach Sławomira Mrożka, a ironiczną grę z czytelnikiem i uwagi eksponujące „ja" autorskie – w obu *Kartotekach* Tadeusza Różewicza).

Status *tekstu pobocznego*, choć historycznie zdeterminowany, z punktu widzenia teoretycznoliterackiego zawsze był dość niepewny. Kwestia tożsamości jego podmiotu z realną osobą autora, lub odwrotnie – z jakimś nadrzędnym tekstowym „podmiotem dramatu", któremu przypisane jest całościowe spojrzenie na przedstawione zdarzenia, taki, a nie inny dobór scen, wyrażony w ten sposób światopogląd – pozostaje otwarta.

Akcja i kompozycja

Pora wreszcie wspomnieć o akcji (⇨ s. 258), bez której przez całe wieki dramat nie mógł istnieć. ***Akcja*** **to prezentowany w dramacie ciąg zdarzeń, ogół działań i przeciwdziałań bohaterów; opiera się najczęściej na konflikcie między głównymi bohaterami, a więc na zderzeniu rozmaitych racji, postaw, chęci, czynów czy intencji. Konflikt między postaciami staje się widoczny dzięki** ***intrydze*** – czyli takiemu działaniu jednych bohaterów, które ma pokrzyżować plany drugich (np. uniemożliwić je, utrudnić, zmienić bądź przedstawić w innym świetle). Powikłania owe, jak i w ogóle wszelkie komplikacje fabularne tworzą tak zwany ***węzeł dramatyczny***. Zwykle głównym bohaterom, tj. *protagonistom*, towarzyszą w utworach pomocnicy, a po drugiej stronie konfliktu znajdują się *antagoniści* wraz ze swymi poplecznikami. Tak jest w punkcie wyjścia, a w trakcie akcji często dochodzi do zmian tych ról.

Przebieg akcji może być różny – najczęściej w tradycyjnym dramacie linia napięcia od początku wzrasta aż do momentu największego natężenia (czyli *klimaksu*). Jest to inaczej ***punkt kulminacyjny***, po którym następuje tzw. *zwrot akcji* oraz zwykle obniżenie napięcia dramatycznego aż do *rozwiązania akcji*. Często – na wzór tragedii antycznych – po klimaksie następowała ***perypetia*** (czyli zwrot wydarzeń, ⇨ objaśnienia na s. 119), a potem ***katastrofa***, czyli moment klęski czy kary albo uświadomienia sobie winy przez bohatera. Oczywiście, chwil zwiększania i opadania napięcia jest znacznie więcej – każda ze scen ma swoją dynamikę, właściwy sobie rytm (wynikający z dialogu oraz zarysowanego w didaskaliach ruchu bądź gestu, także wymuszony samym wyglądem sceny lub użyciem rekwizytów).

Warunkiem istnienia akcji jest zmiana – albo wyjściowej sytuacji, albo postaw czy sposobu myślenia bohaterów. Wraz z rozwojem akcji najczęściej całkowitej przemianie ulega ogół relacji z początku utworu. Inaczej sytuacja

wygląda w dramatach o charakterze bardziej lirycznym bądź wizualnym (np. w *Ślepcach* bądź *Wnętrzu* Maurice'a Maeterlincka) – akcja właściwie w nich zanika. Podobnie jest w utworach, w których chodzi o pokazanie braku nadrzędnego sensu, o nieistnienie zadowalającego rozwiązania albo o zakwestionowanie możliwości czy potrzeby przedstawiania historii, ukazanie braku komunikacji lub jej pustki (jak w twórczości Becketta i Ionesco). Akcja w nich stanowi serię zjawisk niepowiązanych ze sobą, nie prezentuje prostego wynikania czy następstwa zdarzeń, lecz zamienia się (podobnie jak dialogi bohaterów) w zadanie dla czytelnika/widza. Bierze on udział w doświadczaniu obrazów, znaczeń, stanów lub relacji (tak jest np. w *Kasparze* Petera Handkego czy *Końcówce* Samuela Becketta).

Podstawą budowy akcji dramatycznej był dawniej podział na *akty* (względnie zamknięte części tematyczno-fabularne, przedstawiające często różne czasoprzestrzenie) i *sceny* (cząstki wydzielone przez zmianę liczby osób) oraz *odsłony* (gdy zmienia się wystrój). Te części kompozycyjne były niegdyś warunkowane wymogiem klarownej budowy akcji, jak również teatralną koniecznością przedstawienia fabuły w kilku jednostkach oddzielonych przerwą na zmianę dekoracji, przebranie się i wypoczynek aktorów oraz widzów, a jeszcze dawniej – na śpiew chóru. Liczba aktów (trzy do pięciu) pozwalała zachować symetrię kompozycyjną i ułatwiała przewidywanie „pulsowania" napięcia dramatycznego oraz wydzielenie kilku najważniejszych (i mających podobną długość) epizodów, za pomocą których można przedstawić fabułę. Stopień ich wzajemnej łączliwości był i jest bardzo różny. Wraz z pojawieniem się jednoaktówek i (w XIX wieku) dramatów niescenicznych, a później nowoczesnych form będących adaptacjami rozmaitych tekstów, podział na akty przestał być istotny. Z ich wyróżniania rezygnowano też w niektórych utworach naturalistycznych z okresu *fin de siècle'u* (m.in. w *Pannie Julii* Augusta Strindberga), by zachować psychologiczną wiarygodność postaci i fabuły – bo w teatrze antrakty przeszkadzały w odbiorze całości utworu.

Dziś zaznaczanie lub nie podziałów wewnątrz tekstu dramatycznego, także nadawanie im nazw, zależy wyłącznie od pomysłowości autora (mogą to być np. „części", „obrazy" lub tylko ponumerowane fragmenty). Jednak akty i sceny jako części kompozycyjne są nadal stosowane – czy to ze względów stylizacyjnych (stanowią ważne sygnały dramatyczności tekstu i nawiązania do tradycji), czy kompozycyjnych (jako wyraźne „cięcia" wewnątrz prezentowanej fabuły, umożliwiające skoki w czasie i rozwoju akcji, kontrastowe lub kontrapunktowe zestawianie sytuacji, zmianę napięcia dramatycznego, ukazanie innego aspektu sprawy itp.) bądź inscenizacyjnych (przerwy wykorzystywane są do zmian kostiumów oraz dekoracji). **„Scena" jest zresztą nie tylko jednostką tekstu, a więc zbiorem replik z udziałem tej samej grupy osób, ale przede wszystkim integralnym fragmentem działań, także sugestią co do realizacji teatralnej – to segment przedstawienia**, podobnie jak w akcji filmowej; ma swoją dynamikę, napięcie, związany z nią ruch, system mniejszych pauz itd.

Łagodne przejścia pomiędzy scenami i ograniczenie didaskaliów wzmacniają iluzję – natomiast zaznaczanie granic lub nawet podkreślanie ich metafikcyjnymi lub metateatralnymi uwagami wyraźnie ją burzy.

Dramat i „postdramatyczność"

Ogólnie można powiedzieć, upraszczając, że podstawą dramatu, z punktu widzenia poetyki, przez całe wieki były: dialog, akcja, intryga oraz bohaterowie, oczywisty wyróżnik stanowiła również opozycja wobec utworów epickich i lirycznych. W XX i XXI wieku każda z tych właściwości została po wielekroć podważona, zakwestionowano też samą dramaturgiczną istotę (związek dialogu z akcją), jak i tekstową podstawę dramatu (choć wciąż powstają nowe literackie utwory o tradycyjnej konstrukcji). Mocno zmalało znaczenie pojedynczego literackiego dramatu dla teatralnego przedstawienia, wzrosła natomiast rola reżysera, który własną wizję tematu-problemu realizuje za pomocą rozmaitych dostępnych środków, swobodnie łącząc źródła (takie jak teksty prozatorskie, dramatyczne i liryczne, wspomnienia, reportaże, notatki, adaptacje, parafrazy, a także cytaty wizualne ze sztuk plastycznych, muzycznych bądź filmowych, klipy oraz instalacje wideo, prezentacje komputerowe, obrazy, rysunki).

Widać to między innymi w spektaklach realizowanych przez Krystiana Lupę, Jana Klatę lub Krzysztofa Warlikowskiego. Różnorodność inspiracji towarzyszyła już zresztą eksperymentom teatralnym w XX wieku: Teatrowi Laboratorium we Wrocławiu i Teatrowi Cricot w Krakowie, a w ostatnich kilku dekadach w Teatrze Gardzienice, Teatrze Wierszalin w Supraślu i Teatrze Witkacego w Zakopanem – by wymienić tylko niektóre polskie ośrodki.

Współcześnie mówi się o *teatrze dramatycznym* i *teatrze postdramatycznym*[162]. Pierwszym terminem określa się teatr oparty na tekstach, w tym zwłaszcza literackich, w którym przedstawienie jest inscenizacją wcześniejszego utworu dramatycznego. Realizacja sceniczna ma stworzyć jakiś rodzaj (mniej lub bardziej konsekwentnie podtrzymywanej) iluzji fikcyjnego świata, opartego na fabularnych wątkach i dialogach. Drugi termin zaś odnosi się do powstałego w latach 70. nurtu, w którym spektakl oparty jest na przekazie wielokodowym, multimedialnym. Słowo jest w nim tylko jednym ze składników, a napięcie nie wiąże się już z akcją, lecz rytmem i intensywnością scen, wzajemnym powiązaniem ruchu, dźwięku i obrazu, „przepływem energii".

[162] Zob. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009. Autor wskazuje zwłaszcza twórczość Tadeusza Kantora, Klausa Michaela Grübnera i Roberta Wilsona jako zjawiska przełomowe w procesie odchodzenia od tekstowej partytury – na rzecz spektaklu jako zdarzenia.

Kompozycja przedstawienia przypomina układ muzycznych bądź filmowych etiud. „Postdramatyczność” zakłada więc teatr bez dramatu jako gatunku tekstu o przewidywalnej strukturze, także bez dramatu jako ukierunkowanego działania (akcję zastąpiły bowiem zmieniające się stany i obrazy, natłok rozmaitych doznań percepcyjnych) i bez dramatyzmu jako napięcia wynikającego z akcji i z konfliktu postaw wyraźnie zarysowanych postaci. Aktor nie jest w nim bohaterem, kimś odgrywającym postać, a jedynie „nosicielem dyskursu”, mogącym dowolnie zmieniać style, wyglądy i charaktery, uczestniczącym w polu gry, która ogarnia także publiczność. Dialog zostaje zdominowany przez rozmaitość monologicznych struktur (wypowiedzeń, napisów, zachowań werbalnych). Poetyka w tej sytuacji konfrontuje się z „antypoetyką”, a wielowiekowa tradycja słowa i dzieła dramatycznego jako tekstu – z kulturą obrazu i performance’u oraz postmodernizmem [na temat postmodernizmu ⇨ s. 38]. Jednak właśnie sztuka to dziedzina konfrontacji.



Warto może przy okazji napomknąć, że już kilkadziesiąt lat temu dramat, jako przestrzeń słów i działań, dotknął sfer dla siebie niebezpiecznych, granicznych: bezruchu, nieartykułowanego krzyku i ciszy (taki był na przykład eksperymentalny utwór Samuela Becketta pt. *Oddech* z lat 60. XX wieku, w którym nie ma postaci, główną rolę gra cisza, a pojawiają się tylko: światło, cichy krzyk oraz odgłos wdechu i wydechu; całość ma trwać około 30 sekund). Dramat jednak nie zniknął, na szczęście dalej „mówi” do nas językami różnych tekstów, postaci, kultur oraz mediów – i dalej tu i teraz „zdarza się”, pokazując kondycję współczesnego człowieka.

A może to czasy i ludzie przydarzają się dramatowi, działają dla niego – i szukają go, niczym postacie sceniczne (w słynnej sztuce Luigiego Pirandella[163]), które poszukują autora? Dramat przecież jest także pośrednikiem – formą dialogowania, interakcji z ciągle zmieniającą się nowoczesnością. Ustami bohaterów – i tych dawnych, i tych nowych – nieustannie przemawia aktualny czas: czas teraźniejszy.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Przeczytaj *Kartotekę* i *Kartotekę rozrzuconą* Różewicza. Na podstawie przykładów odpowiedz sobie na pytanie o przyczyny i skutki owego tytułowego „rozrzucenia”, a także o współczesny status tekstu (nie tylko dramatycznego).
2. Co łączy reportaż i dramat? Znajdź cechy wspólne, a także takie odmiany dramatu XX oraz XXI wieku, które są reportażowi najbliższe.

---

[163] Chodzi o *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora.*

3. Znajdź prace poświęcone zasadom pisania scenariuszy, opisz jakieś zdarzenie, w którym ostatnio uczestniczyłeś – a) trybem dramaturgicznym; b) trybem scenariuszowym. Czym różnią się te teksty, ich formy zapisu oraz sposoby komponowania scen?

Podpowiedź bibliograficzna:

1. Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 1988.
2. *Dramat polski. Interpretacje*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, cz. 1 i 2, Gdańsk 2001.
3. *Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii antycznej do happeningu*, praca zbior., Bielsko--Biała 2008.
4. *Problemy teorii dramatu i teatru*, red., wyb. i oprac. J. Degler, t. 1–2, Wrocław 2003.
5. John L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przedm. J. Błoński, przeł. i oprac. M. Sugiera, Wrocław 1995.

13. Przestrzeń w tekście, przestrzeń tekstu

Ważne pojęcia: **czasoprzestrzeń · centrum orientacji przestrzennej · symbolika przestrzeni · toposy · „przestrzeń" graficzna tekstu**

W utworach literackich przestrzeń ma charakter umowny, wyznaczana jest przez sens i układ elementów językowych. To dzięki nim istnieje fikcyjny świat, a w nim przedmioty przedstawione, które równocześnie znajdują się w opisywanej przestrzeni i ją współtworzą (tam gdzie nie ma obiektów, trudno wyobrazić sobie przestrzeń, najmniejszy element zaczyna organizować naszą przestrzenną wyobraźnię, względem niego sytuujemy resztę).

Właściwości fikcyjnej przestrzeni często są językowo podobne do tych, które znamy z przestrzeni realnej, określane są przez takie wyrażenia, jak: w środku, na zewnątrz, na górze, na dole, z boku, po lewej czy prawej stronie itp. Zwykle też odruchowo przyjmujemy w trakcie lektury ludzkie, osobowe ***centrum orientacji przestrzennej*** (a dokładniej: czasoprzestrzennej – oba „wymiary" naszego życia łączą się bowiem ściśle ze sobą w formę ***czasoprzestrzeni***). Zakładamy istnienie tych samych właściwości fizycznych rzeczy przedstawionych, co rzeczywistych, oraz tożsamość miejsc autentycznych i opisanych, gdy posiadają tę samą nazwę własną. Powoduje to wiele nieporozumień. Literatura zastawia na nas swego rodzaju pułapkę – język, którym się na co dzień posługujemy, używany jest w niej do przedstawiania nieistniejących światów, nowych, fikcyjnych przestrzeni, których właściwości mogą albo w jakiś sposób potwierdzać, albo całkowicie przekraczać nasze doświadczenie ⇨ uwagi nt. fikcji, rozdz. 2 i 8.

Nazwy miejsc i ich opisy, obecność, rozmieszczenie i właściwości przedmiotów przedstawionych (w tym zwłaszcza rozmiary, barwy oraz kształty), prezentowany ruch, opozycje pojęciowe (góra/dół, wewnątrz/zewnątrz, centrum/peryferie, przód/tył, blisko/daleko, lewo/prawo, płytko/głęboko) budują w nas wrażenie obcowania z przestrzenią, podczas gdy jedynie mamy do czynienia z tekstem i własną wyobraźnią. Są to wszystko także swego rodzaju „narzędzia", za pomocą których tworzy się lub burzy iluzję przestrzeni w tekście[164]. O przestrzeni mówi się też w kategoriach odległości i przylegania, ot-

[164] Zob. E. Kuźma, *O przestrzeni awangardowej poezji dwudziestolecia miedzywojennego*. W: *Tekst i fabuła. Studia*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979.

warcia i zamknięcia, części i całości, pionu i poziomu, płaskości i nierówności, głębi lub jej braku, pustki i obiektu, przynależności lub nie do jakiegoś zakreślonego obszaru czy bryły. Przestrzeń opisywana jest według zależności między poszczególnymi obiektami, ich wzajemnego usytuowania względem siebie, m.in. za pomocą relacji część/całość, przedmiot główny i podrzędny albo figura/tło[165]. **Przestrzeń może być zatem rozumiana konkretnie, jako zbiór właściwości powiązanych z miejscem i usytuowaniem osób oraz przedmiotów, albo odwrotnie – właśnie jako nie-miejsce, kategoria równie abstrakcyjna co czas**. W tym drugim znaczeniu przestrzeń bywa określana jako dystans, pełnia lub pustka albo próżnia, perspektywa, otchłań, przepaść, może być ukazywana jako mikro- lub makrokosmos, przestrzeń ziemska lub pozaziemska, obca[166].

Najczęściej eksperymenty literackie dotyczą zamiany tego, co w rzeczywistości statyczne, na zjawisko dynamiczne; pokazywania zaburzeń we własnościach fizycznych przestrzeni, w tym na przykład utraty granic, przenikania się rzeczy; wymiany cech między sferą ludzką, zwierzęcą, roślinną i martwymi przedmiotami; a także nadawania obiektom cech znanych jako przeciwstawne, np. ruchome i nieruchome, ciekłe i stałe, lotne i ciężkie, bliskie i dalekie, wewnątrz i z zewnątrz. Utwory Brunona Schulza, Bolesława Leśmiana, Jarosława Marka Rymkiewicza, Franza Kafki, Lewisa Carrolla, Stanisława Lema, Jacka Dukaja, Jurija Andruchowycza bądź J.K. Rowlling pełne są takich zjawisk.

A nawet jeśli prezentowany świat wydaje się nam pod wieloma względami znajomy, zupełnie jak realny, to tym bardziej wpadamy w pułapkę – jakbyśmy wierzyli, że można się potknąć o opisany kamień. **Przestrzeń literacka jest wszak znaczeniem wynikającym z konstrukcji tekstu. Z tego powodu bliżej jest jej do imaginacyjnej przestrzeni snu, wyobraźni, przenośni czy mitu, niż do trójwymiarowego świata, w którym żyjemy. Sama jest jakby dodatkowym „wymiarem" – uzupełniającym, podobnie jak filmowe, malarskie czy wirtualne, elektroniczne „światy", skalę naszych doznań**.

W codziennym życiu możemy w różny sposób doświadczać przestrzeni: w jej aspekcie pragmatycznym – poprzez fizyczną obecność, doznania odbierane wszystkimi zmysłami, lokalizację siebie wśród osób, miejsc czy rzeczy, także przez zachodzące zmiany, ruch; w jej aspekcie społecznym – w powiązaniu ze sferą zachowań, hierarchią społeczną, komunikacją niewerbalną, ustalaniem granic, map, wskazywaniem terytoriów (kwestia traktowania prze-

[165] Nawiasem mówiąc, niektóre z tych właściwości nie są uniwersalne – np. wśród niektórych plemion nie występuje wyraziste „krawędziowanie" płaszczyzn i łączenie w nadrzędną całość obiektów z płaszczyzną, na której się znajdują. Zob. książki Edwarda Halla: *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2001; *Bezgłośny język*, przeł. R. Zimand, A. Skarbińska, Warszawa 1987. Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

[166] Na jeszcze inny społeczno-psychologiczny wymiar „nie-miejsca" wskazuje współczesna antropologia, mówiąc o przestrzeni niczyjej, „przechodniej", anonimowej, takiej np. jak lotniska, supermarkety czy autostrady; zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

strzeni – wprowadzania podziałów, granic oraz wyznaczania sfer życia: prywatnej, publicznej, związanej z pracą, odpoczynkiem, władzą, religią, rolami społecznymi); a także w aspekcie kulturowym – doświadczamy przestrzeni jako szeroko rozumianej *ikonosfery* [gr. *eikon* = obraz, znak], czyli sieci nagromadzonych wokół nas najrozmaitszych znaków, w tym wizualnych i językowych: słów, symboli, obrazów, mitów, toposów itp. [o toposach i symbolach ⇨ s. 309].

Każdy z tych aspektów jest przedmiotem językowego opisu – mówiąc, odnosimy się do jakiejś (aktualnej, przeszłej, przyszłej, wymyślonej) czasoprzestrzeni, nazywamy własności obiektów oraz przestrzenne relacje między nimi, a więc dokonujemy własnej interpretacji pragmatycznych, społecznych i kulturowych znaczeń. **Sposób, w jaki posługujemy się językiem, pozwala z jednej strony scharakteryzować nasze indywidualne odczucia, oceny związane z przestrzenią, narzucić własne postrzeganie świata, z drugiej zaś – odzwierciedla kulturowe nawyki i stereotypy tkwiące w samym języku, które odziedziczyliśmy po milionach wcześniejszych użytkowników**. Stąd nauka obcego języka to także nauka innej konceptualizacji przestrzeni [por. np. „kanał La Manche" (z fr. *manche* = rękaw; co pokazuje kształt kanału i jego otwarcie na ocean) i jego angielski odpowiednik: „English Chanel" (dosł. Angielski Kanał, co jest sugerowaniem własności, przynależności); polskie: „na" lub „przy" ulicy i angielskie „in the street", a więc dosłownie „w"].

Przestrzeń przedstawiona w języku

Z punktu widzenia lingwistyki (a zwłaszcza językoznawstwa kognitywnego ⇨ s. 23) istotne informacje o relacjach przestrzennych i własnościach opisywanych obiektów przynoszą nawet najmniejsze elementy językowe. Przestrzeń modelowana jest więc nie tylko za pomocą całościowego opisu czy opowiadania oraz poprzez poszczególne nazwy własne (osób, krajów, miejsc itd.), lecz także – w skali mikro – przez przyimki (np. „w", „nad", „pod", „od", „do", „poza", „przy"), zaimki (jak: „tu", „tam", „wszędzie"), przysłówki („blisko", „daleko", „nisko", „wysoko" i in.) czy przedrostki (jak „roz-", „bez-" , „w-" , „za-" , „na-"), które precyzują sens. Jest ponadto wstępnie wyznaczana przez kolejność słów w zdaniu i ich wzajemne połączenia (zmiana szyku wyrazów może powodować zmianę obrazu, który stopniowo powstaje w naszym umyśle), może też być dodatkowo określana przez nagromadzenie podobnych elementów językowych (powtarzając słowa, sugerujemy zwielokrotnienie zjawisk bądź ich intensyfikację – np. „drzewa i drzewa" = bardzo wiele drzew, tuż-tuż = bardzo blisko, itd.). Na przestrzeń przedstawioną w języku ma również wpływ zamilknięcie lub pominięcie jakiegoś elementu. Właściwie każdy zabieg stylistyczny wpływa na rozumienie i wyobrażenie prezentowanego świata.

W znaczeniowych odcieniach słów i zwrotów da się na przykład zauważyć wyraźny podział w postrzeganiu przestrzeni na obszary posiadające swoje krawędzie (tzn. ma-

jące granice – jak w słowach: kwadrat, trójkąt, ale także plac, jezioro, działka, zagajnik itp.) oraz takie, które są tych umownych linii pozbawione (np. plama, ocean, przepaść, głębina, dżungla). Inaczej także wyobrażamy sobie fragmenty przestrzeni, wewnątrz których obiekty są punktami czy jednostkami (np. las, grupa, kiść), a inaczej, gdy są ujmowane całościowo (np. tłum, klasa, korytarz). Jeszcze inne zjawisko ukazują dwa wyrażenia: „po drugiej stronie doliny, na wzgórzu" i „na wzgórzu ponad doliną, po drugiej stronie" – każde z nich w odmienny sposób pokazuje linię wzroku, sugeruje kolejność patrzenia i wagę oglądanych elementów krajobrazu. To kwestia ***językowego obrazowania***, czyli sposobu, w jaki za pomocą języka uzyskuje się różne efekty semantyczne, a co za tym idzie – przestrzenne obrazy. W bardzo wielu utworach dzięki drobnym zabiegom językowym przestrzeń ulega istotnym modyfikacjom – np. drugie zdanie *Stepów akermańskich* A. Mickiewicza „Wóz nurza się w zieloność" przekształca płaszczyznę zielonych traw, jaką jest step, w miękkie wnętrze, zieloną głębię, która otacza ze wszystkich stron.

Język odzwierciedla ponadto naszą umiejętność łączenia, „stapiania" rozmaitych przestrzeni w nowe, inne całości, będące ich (jak to określają kognitywiści) *amalgamatami* – prostym przykładem są takie pojęcia, jak 'park wodny' czy 'konie mechaniczne', które obejmują zupełnie różne, a nawet wykluczające, zdawałoby się, doświadczenia. Zresztą codziennie swobodnie przeskakujemy różne przestrzenie mentalne, nawet tego nie zauważając – np. gdy opowiadamy o widzianym przez nas filmie, zawartości obrazu czy wspomnień, jesteśmy wtedy równocześnie „tu i teraz" oraz wewnątrz opowiadanej sceny. Literatura wykorzystuje tę możliwość do perfekcji, ukazując w momentalnym skrócie i powiązaniu rozmaite przestrzenie – tak jest np. w wierszu Miłosza pt. *Turner*, w którym nakładają się na siebie: przestrzeń, w której malował angielski malarz, przestrzeń ukazana wewnątrz obrazu oraz miejsce w galerii, z którego prowadzi obserwację obrazu opisujący go podmiot[167].

Z kategorią przestrzeni bardzo mocno powiązany jest też, o czym już była mowa, czas [nt. czasu – zob. następny rozdział]. Żyjąc, nieustannie „przemieszczamy się" równocześnie w czasie i przestrzeni, tak więc sami stanowimy zazwyczaj dla aktualnej czasoprzestrzeni punkt odniesienia – nasze *„ja-tu-teraz"* wyznacza perspektywę, z jakiej patrzymy na świat. Jak pisał Czesław Miłosz w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*: „Jestem tu. Dwa te słowa zawierają wszystko, co można powiedzieć [...], a jedyne, co możemy zrobić, to starać się to sobie nawzajem zakomunikować"[168]. Zdarza się jednak, że takim *centrum orientacji czasoprzestrzennej* czynimy innych – np. tłumacząc im z ich perspektywy, jak mają gdzieś dojść, przedstawiając coś w ich kategoriach, względem ważnych dla nich punktów orientacyjnych usytuowanych w czasie i przestrzeni. W ten sposób, z uwzględnieniem zakresu wiedzy, czasoprzestrzennej perspektywy innej osoby, przedstawiane są na przykład aktualne trasy w codziennych rozmowach i bedekerach, jak również lokalizowane w przestrzeni historyczne lub literackie wydarzenia.

Na co dzień szybko i często modyfikujemy kolejne mapy, struktury, zależności przestrzenne, interpretujemy sytuację poprzez samo określenie czaso-

[167] Więcej o tym utworze piszę w: D. Korwin-Piotrowska, *Powiedzieć świat...*, dz. cyt., rozdz. 2.
[168] Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 1989, s. 5–7.

przestrzennych relacji bądź przyjmowanie na chwilę innej perspektywy – np. błyskawicznie możemy zmienić w obrębie zdania obraz miasta widziany z lotu ptaka na widok z odległości kilku metrów czy kroków. Wiele z językowych wskaźników dystansu i punktu widzenia jednak nam podczas rozmów umyka, bo zarówno tworzymy je spontanicznie, jak i reagujemy na nie odruchowo. To samo dotyczy fikcyjnych światów. Każda opowieść stanowi prezentację, a zarazem modyfikację opisywanej przestrzeni względem kogoś – mówiącego podmiotu albo potencjalnego odbiorcy, a często jednego i drugiego równocześnie. **Nie tylko bezpośrednia charakterystyka miejsc czy osób (opis), ale także każda relacja na temat zdarzeń, rozwoju akcji, przemian zjawisk w czasie niesie równocześnie informację o przyjętej poznawczej perspektywie, o sposobach identyfikowania, wartościowania oraz orientowania całej czasoprzestrzeni**.

Podmiot mówiący – przedstawiając czasoprzestrzeń – równocześnie określa źródło i zakres obserwacji. Może być ono stałe bądź zmienne, jedno- lub wieloperspektywiczne, ulokowane w środku ukazywanego świata bądź z boku; mające nadrzędną, abstrakcyjną (tj. obejmującą całość, bez ograniczeń) albo konkretną perspektywę (cząstkową, związaną z daną osobą, rzeczą lub zwierzęciem – oraz z wynikającymi z tego ograniczeniami) [⇨ uwagi o perspektywie narracji, s. 92, oraz relacjach podmiotowych w liryce, s. 180]. Dobór i układ elementów językowych wyznacza właściwości i relacje pomiędzy obiektami tworzącymi prezentowaną scenę – sprawia, że obraz jest wyraźny, konkretny albo rozmyty; jego składowe ułożone są chaotycznie bądź według jakichś reguł (np. następstwa planów – niczym w obrazie, albo według układu horyzontalnego lub wertykalnego, zgodnie z zasadą stopniowego uszczegółowiania początkowego szkicu albo według hierarchii elementów, m.in. ważności dla czyichś uczuć lub ze względu na pozycję społeczną postaci, bądź też po prostu zgodnie z domniemaną linią wzroku, itd.). **Tekst literacki, jako wypowiedź utrwalona w piśmie, pozwala przyjrzeć się czyjejś wyobraźni przestrzennej, podpatrzeć zmiany perspektywy, zaobserwować czasowo-przestrzenne następstwa lub ich brak, najczęściej stosowane metafory, ulubione określenia miejsc, preferencje w postrzeganiu i nazywaniu zjawisk**.

Zerknijmy przykładowo na jedno zdanie z wiersza *Łąki Burgundii* Adama Zagajewskiego: „Łąki Burgundii wspinają się na wzgórza / i leżą na nich nieruchomo jak ubrania na wieszaku". Sposób ukazania krajobrazu oddaje ruch wzroku – od dołu ku górze, a jednocześnie sprawia, że łąki są postrzegane jako coś odrębnego, niezależnego od podłoża (najpierw poruszają się, a potem leżą bezwładnie). Zielone plamy łąk jawią się z oddalenia jako całości o niewiadomym przeznaczeniu. Obraz ma zmienną perspektywę – obejmowane wzrokiem łąki widziane są jakby jednocześnie w pionie i w poziomie: „leżą nieruchomo" jak ubrania zostawione, puste (lub jak martwi ludzie), a jednocześnie wyglądają, jakby były na czymś rozciągnięte, zawieszone, jak wiszące ubrania. Ktoś więc ogląda je z perspektywy osoby ogarniającej rzutem oka cały krajobraz (lub wręcz Burgundię) i dostrzegającej przypadkową konfigurację elementów. Widziany z dołu niecelowy, pozorny ruch („wspinanie się" łąk), a z góry – niewiadomego przeznaczenia

porządek („leżenie na wzgórzu" siłą bezwładu, a zarazem w całej rozciągłości, jak wiszą ubrania w szafie) składają się razem na pewną wizję krajobrazu, która przypomina, że wypowiadanie się jest interpretacją tego, co widziane.

Właściwości tej przestrzeni są zarazem właściwościami całego świata – co potwierdza następne zdanie: „Nic nie wiemy, rozpaczliwie nic". Przestrzeń zatem została opisana jednocześnie jako dwojakie doświadczenie: zmysłowe – jako próba lepienia z różnych ulotnych wrażeń oglądu świata, oraz związane z nim doświadczenie intelektualne, poznawcze – próba zrozumienia tego, co się ludziom poprzez obecność w świecie przydarza. Pierwsze z nich tworzy w wierszu emocję, doznanie, drugie – wtrąca w niepewność, jakby pokazując, że doświadczenie i niepewność są awersem i rewersem bytu, że żyjemy w przestrzeni dającej się co prawda ogarnąć wzrokiem oraz wyobraźnią, lecz nie rozumieniem.

Społeczne i kulturowe znaczenie przestrzeni

Przy analizie przestrzeni warto jeszcze wziąć pod uwagę sferę społecznych kodów, zgodnie z którymi odległość między osobami, podział terytorium na części, odległość od ważnych punktów (źródła światła, sfery sacrum, centrum i granic, miejsca usytuowania autorytetu, władzy itd.) decydują o samopoczuciu, randze w grupie i relacjach międzyludzkich. I choć jest to właściwie dziedzina komunikacji niewerbalnej, to język również odzwierciedla owe społeczno-przestrzenne relacje. [Sferą przestrzennych zachowań ludzi zajmuje się już odrębna dziedzina wiedzy – proksemika[169].] Także i na literackiej scenie każde pojawienie się osób, choćby tylko poprzez imiona bądź zaimki („ja", „ty", „on", „oni") czy podanie odległości oraz stopnia zażyłości między postaciami, w jakimś stopniu ustanawia, zmienia czy przekształca podziały przestrzenne wokół nich. Widać to choćby w stopniowym „zbliżaniu się" do siebie Korczyna i zagrody Bohatyrowiczów w *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, w niejednoznacznych relacjach międzyludzkich i zmiennych centrach przestrzennych w *Dziecku przez ptaka przyniesionym* Andrzeja Kijowskiego, albo w manifestowaniu przez matkę fizycznego dystansu wobec kolejnych narzeczonych syna – w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej. Jak również w niechęci mieszkańców Taplar do zawłaszczania własnej przestrzeni przez obce obyczaje – w *Konopielce* Edwarda Redlińskiego.

W opisach sytuacji, miejsc, wyglądów i zachowań bohaterów, w lokalizacji zdarzeń można doszukiwać się oceny społecznych, a zarazem uczuciowych, intelektualnych, psychologicznych czy symbolicznych związków między postaciami. Doskonale pokazał to na przykład Gabriel García Márquez w *Stu latach samotności*, gdzie następują ciągłe dynamiczne zmiany przestrzeni – Macondo raz jest centrum świata, raz jego peryferiami, jest wsią, miastem, regionem i krajem, wspomnieniem i realnością, terenem obcym i oswojonym,

[169] Zob. E. Hall, *Ukryty wymiar*, dz. cyt.

bywa otwarte i zamknięte, bliskie reszcie świata i niedostępne. Zmienia się także nieustannie wnętrze domu rodu Bueñdía, odpowiadając przemianom relacji rodzinnych i sytuacji społecznej oraz politycznej, a także temperamentowi i zainteresowaniom kolejnych pokoleń mieszkańców.

Badania nad kulturą pokazują ponadto, że **pozornie neutralne pojęcia, za pomocą których opisujemy przestrzeń, takie jak środek/centrum i peryferie, przód i tył, góra i dół, wertykalne i horyzontalne, otwarte i zamknięte nie tylko nazywają, lecz także wartościują – wyznaczają własności *przestrzeni symbolicznej***. W podanych właśnie parach zwykle znak plus umieszczamy odruchowo przy pierwszym z pojęć, negatywnie zaś postrzegane jest drugie z nich. Tak więc Boga, Niebo, przyszłość, stopnie kariery, osiągnięcia zwykle sytuujemy gdzieś przed sobą u góry, mówimy też o otwartym umyśle czy wyższych wartościach, zmierzaniu do celu. Piekło, upadek moralny kojarzą nam się natomiast z ruchem w dół, tak jak psychiczne poniżenie, spadanie w rankingach, porzucanie czegoś czy kogoś, zamykanie się w sobie; za sobą też zostawiamy złą przeszłość, za sobą chcemy mieć trudne chwile. Metafory mówią nam wiele o powiązaniu między fizycznymi odczuciami przestrzennymi a sferą emocji, wiary, intelektu.

Zaburzenie tego tradycyjnego wartościowania, indywidualna orientacja przestrzeni jest dla badacza cennym źródłem informacji o utworze i możliwych kierunkach interpretacyjnych. To nie przypadek przecież, że bohater *Procesu* Kafki plącze się po poddaszu sądowego gmaszyska (tym ludzkim/nieludzkim niebie/piekle sprawiedliwości/niesprawiedliwości), a tajne księgi znajdują się w *Imieniu róży* w wysokiej wieży, która jest zarazem labiryntem architektonicznym i poznawczym, miejscem unicestwienia tajemnicy w finalnym pożarze. Znacząca, przypominająca greckie i egipskie mity, a także bliskość snu, podświadomości, zapadania w marzenia i śmierci, jest także podziemna lokalizacja *Krainy Czarów*, do której schodzi Alicja i w której czasy, osoby oraz miejsca są jakby równocześnie na zewnątrz i wewnątrz umysłu bohaterki. I może jeszcze jeden, poruszający obraz przestrzeni – moralna diagnoza współczesności, wystawiona przez Tadeusza Różewicza w poemacie *Spadanie*. Przebiega ono całkowicie „w poprzek" symbolicznych podziałów, wbrew także naturalnemu fizycznemu kierunkowi – odbywa się nie tylko w dół, lecz także na boki i w górę, a w ostatnim wersie nazwane jest spadaniem poziomym, a więc nawet bez szansy opadnięcia na dno.

Przestrzeń symboliczna to także umowna „przestrzeń" kultury, w której znajdują się mityczne bądź zmitologizowane krainy, miejsca czy miasta (takie jak Raj, Atlantyda, Arkadia, Hades, Eldorado, ogród Hesperyd, Pola Elizejskie, Miasto Słońca, ale także Troja, Somosierra, labirynt na Krecie, Kartagina, Aleksandria, Jerozolima, Babilon, Paryż i Wenecja). W polskiej literaturze taką rolę pełnią dawne Kresy, Wilno, Lwów, Czarnolas, Drohobycz, ale także Góry Świętokrzyskie czy Tatry z Zakopanem. W umownej przestrzeni znajdują się też całe literackie krainy, których nazwy oznaczają obszary o niezwy-

kłych właściwościach, by wymienić tylko Hogwart J.K. Rowling, Śródziemie Johna R. Tolkiena, Prawiek Olgi Tokarczuk albo wspomniane już Macondo Gabriela Márqueza, a także Cmentarz Zapomnianych Książek Carlosa R. Zafóna, czy całkiem realistyczny, ale *de facto* nieistniejący amerykański stan Yoknapatawapha, w którym dzieje się akcja wielu utworów Williama Faulknera.

Jednak literatura to nie tylko obraz miejsc znaczących, kulturowo ważnych, wypełnionych magicznymi lub archetypicznymi sensami czy intensywnością zdarzeń albo atrakcyjnych znaków. To także opisy przestrzeni zdegradowanej, społecznie odrzucanej lub podświadomie spychanej w nieobecność. Zauważmy, że takie właśnie peryferie, marginesy, pogranicza, miejsca niechciane lub zapomniane, opuszczone, takie, z których ludzie chcą wyjechać, są obiektem wtórnej „mityzacji" czy, niekoniecznie świadomej, „estetyzacji" przez sam fakt umieszczania w opowieści (jak choćby w podróżniczych zapisach o Europie Wschodniej Andrzeja Stasiuka czy o Wyspach Sołowieckich Mariusza Wilka).

Fascynującą przemianę od mitu do antymitu przeszło Soplicowo: z zaścianka na krańcach dawnej Rzeczypospolitej i zarazem ostoi polskości w poemacie *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza – w nawiązujące do etymologii fantastyczne „soplicowo" z powieści *Lód* Jacka Dukaja, tj. lodowe skupisko, półżywe, półmartwe, z pogranicza fantazji i syberyjskich krajobrazów, w którym zamrożona jest zarówno historia, jak i nadzieja, i które może pojawić się nagle i znikać, może być także zwielokrotnione. Z formacjami tymi wiążą się w powieści nadzieje oraz zagrożenia, a także mistyczne, słowiańskie, sekciarskie i patriotyczne dążenia – tak więc pisane wielką literą Soplicowo i, małą, liczne „soplicowa" łączą się razem w jeden mit i antymit, jako różne oblicza „polskości" oraz patriotycznej historii.

Do szeroko pojętej kulturowej sfery należą także ***toposy*** (tu: jako utrwalone w kulturze motywy, obrazy). Przez całe wieki, aż do XVIII stulecia, opisy przestrzeni opierały się na toposach jako skonwencjonalizowanych sposobach przedstawiania – swoje reguły miały opisy wyglądu miast, nieba, osób, ogrodów itd. Do najbardziej znanych zaliczyć można ***topos miejsca szczęśliwego***, rozkosznego – *locus amoenus* (są tam: trawa, słońce, obłoki, drzewa dające cień, kwiaty, źródło wody, lekki wietrzyk, śpiewające ptaki; z łac. *amoenus* = uroczo położony; locus = miejsce) i ***topos miejsca strasznego***, budzącego grozę – *locus horridus* (gdzie nie ma słońca, jest ciemno, dmie zimny wiatr, a skały i bezdroża utrudniają poruszanie się – albo są to morskie odmęty, albo skaliste góry, z łac. *horridus* = okropny, przejmujący dreszczem, dziki). Odnaleźć te obrazy można zarówno w klasycznej literaturze antycznej, jak i współczesnej literaturze popularnej, nie mówiąc już o filmach. Zamek warowny, pustelnia, gęsty las, wyspa, jaskinia czy labirynt są miejscami, po których spodziewamy się nadzwyczajnych wydarzeń (a przynajmniej mrocznej tajemnicy – tak zazwyczaj bywa w tzw. powieści gotyckiej i późniejszej powieści grozy, której początki to 2. połowa XVIII stulecia; ⇨ s. 35), natomiast obrazy łąki ze źródłem czy strumieniem, nasłonecznionej przestrzeni i obłoków wiążą się z reguły z atmosferą sielanki oraz romansu, także dzieciństwa i beztroski. Wielu autorów

współczesnych korzystało i korzysta z tych schematów, warto pod tym kątem przejrzeć opisy w *Pornografii* i *Opętanych* Witolda Gombrowicza, a także zajrzeć do literatury popularnej, „harlekinów", kryminałów, powieści sensacyjnych itp.

Z kwestią obdarzania przestrzeni sensem i wartością, z historycznymi oraz społecznymi zmianami w postrzeganiu przestrzeni wiążą się także rozważania Michela Foucaulta. Dostrzega on między innymi zjawisko nakładania się na siebie różnych czasoprzestrzeni i znaczeń związanych z danym miejscem. Istnieją więc zatem przestrzenie, które są równocześnie „wielomiejscami", przestrzeniami o niejednoznacznych właściwościach i niedających się pogodzić, niekompatybilnych społecznych sensach. Takie miejsca to *heterotopie* – są nimi, jak pisze autor, na przykład biblioteki, muzea, cmentarze, zakłady karne, ale też pociągi, statki czy samoloty. W przestrzeniach tych łączy się to, co jednostkowe, prywatne, z tym, co zamknięte, poddane społecznym rygorom, wspólne; „spotykają się" też różne czasy, znaczenia, doświadczenia, intencje. Przestrzenie te cechuje jednocześnie stałość i niestałość funkcji oraz własności, zmienność i niezmienność w czasie. Dochodzi tam do nagromadzenia tego, co równocześnie podobne i całkiem różne; projektowane i realizowane; sztucznie wykreowane i rzeczywiste. Z tej perspektywy zarówno cała literatura, jak i poszczególne nazwy miejsc, osób, instytucji mogą okazać się takim właśnie wielopiętrowym układem miejsc i przeciw-miejsc czy inno-miejsc, obszarem nawarstwiania się i przecinania czasoprzestrzennych układów (Foucault mówi też o heterochronii – a więc analogicznym zjawisku czasowym, które z heterotopią bezpośrednio się wiąże)[170].



Sposób wyrażania relacji przestrzennych i czasoprzestrzennych, dobór perspektywy (ludzkiej, zwierzęcej, przedmiotowej czy innej), także przyjęta kolorystyka są kopalnią wiedzy o właściwościach świata przedstawionego, o ważności, wzajemnych relacjach oraz znaczeniu symbolicznym jego elementów. Jak również o specyficznym dla danego utworu obrazowaniu, skali wyobraźni autora i jego percepcyjnych predyspozycjach, a ponadto – pośrednio – o świadomych i podświadomych lękach pisarza, o wpływach kulturowych, przyjętym wartościowaniu itd.

„Przestrzeń graficzna" tekstu

Istnieje jeszcze inny rodzaj „przestrzeni" literackiej – i to takiej, która jest namacalna, wymierna i możliwa do zobaczenia. Nie jest to jednak przestrzeń związana z samym tylko sensem elementów językowych, ale przede wszystkim z ich stroną graficzną (oraz kompozycją utworu jako całości, także z materialnym „nośnikiem" tekstu). Zwykle warstwę graficzną traktujemy jako coś, co

[170] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie" 2005 z. 6. Por. J. Ślósarska, *Heterotopia w najnowszej poezji polskiej*. W: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009.

do dzieła literackiego nie należy, a co jest wynikiem redakcyjnych oraz wydawniczych działań, a jednak wielu twórców projektuje tę przestrzeń bardzo skrupulatnie. I nie dotyczy to tylko – jakby się można spodziewać – poetów, którzy posługując się wierszem, zawsze po części tworzą projekty graficzne tekstu ⇨ s. 190, lecz również autorów prozy narracyjnej i dramatu. Oto na przykład wypowiedź Sławomira Mrożka – komentarz do sztuki pt. *Miłość na Krymie*, uzmysławiający wagę wyglądu tekstu:

> „Przy sporządzaniu kopii, a także w publikacjach byłoby pożądane zachować ten sam układ graficzny (i marnotrawstwo papieru), jakie zastosowałem w maszynopisie. Układ ten stara się narzucić czytelnikowi te same rytmy, pauzy, przyspieszenia i rodzaj przestronności, jakie powinien odczuwać widz w teatrze"[171].

Jak widać, zapis jest dodatkowym kodem, za pomocą którego artysta może porozumiewać się z odbiorcą swych dzieł, wpływać na wyobraźnię.

Warto w tym miejscu przypomnieć w olbrzymim skrócie o wielowiekowej tradycji tworzenia utworów wymagających od odbiorcy alternatywnej lektury, tj. opartej nie tylko na odczytywaniu znaczeń kolejnych słów, lecz także na ich układzie i wyglądzie w obrębie fragmentu, strony czy całego tekstu.

Od czasów starożytnych znane były tzw. ***carmina figurata*** [po łac. *carmen* = pieśń, także w znaczeniu: wiersz], czyli wiersze-obrazki, które swoim kształtem nawiązywały do zawartości utworu – już w IV wieku p.n.e. w Grecji i dawnej Persji powstawały utwory w kształcie geometrycznych wzorów, skrzydeł, jaj czy fletni bożka Pana. Później w Rzymie tworzono wiersze wpisane w inne teksty – wyróżnione kratki pomagały odczytać nadpisany w ten sposób sens. Zabawy te trwały i trwają przez kolejne epoki, zwłaszcza XVI i XVII wiek – układano na przykład wiersze biesiadne w kształcie kielicha czy butelki, religijne w kształcie ołtarza czy krzyża, wiersze-klejnoty czy nagrobki, herby i wiele innych.

Nieco bardziej skomplikowaną wersję stanowiły utwory zawierające w sobie ukryte dodatkowe znaczenie – poprzez podkreślone w jakiś sposób słowa (np. same początkowe litery wersów czytane pionowo, czyli *akrostychy*) albo poprzez nakładanie na gotowy tekst wskazanych figur, by uwypuklić „zaszyfrowane" tam przesłanie. Posługiwano się także różnego rodzaju zabawami słownymi, takimi jak *anagramy* (przestawianie liter bądź sylab w słowie, by uzyskać z nich nowy wyraz, np. dary/rady), *palindromy* (wyrazy bądź całe zdania i teksty dające się czytać tak samo od przodu, jak i od tyłu, niczym słowo „kajak" albo wyrazy w wierszu Kochanowskiego *Raki*) czy *kalambury* (tj. gry słowne wykorzystujące podobieństwo brzmieniowe słów ⇨ s. 278).

Współpraca języka i obrazu obejmowała również *ikonologię* – a więc sztukę pokazywania abstrakcyjnych pojęć, takich np. jak ukazane w ludzkiej postaci Chciwość, Sprawiedliwość, Retoryka czy Obżarstwo, za pomocą alegorycznych obrazków, w których każdy element był znaczący, swój sens miały kolory, rekwizyty czy wyraz twarzy i kształt postaci[172]. W XVI i XVII wieku popularne stały się również tzw. *emblematy* – gatunek składający się z obrazka, objaśniającej go inskrypcji oraz, powiązanego z te-

---

[171] S. Mrożek, *Wybór dramatów*, t. 2, Warszawa 2000, s. 516.

[172] Obszerną antologię tego typu obrazków wydał w 1593 roku Cesare Ripa pt. *Ikonologia* [gr. *eikṓn* = obraz, znak].

matem rysunku, wiersza. W Polsce tamtego okresu bardzo często sięgano do „obrazkowych" zabaw słowem[173].

Prekursorami dla współczesnych zainteresowań plastycznymi możliwościami tekstu oraz fonetyczno-symboliczną stroną języka byli: w prozie – osiemnastowieczny pisarz angielski, Laurence Sterne (powieść pt. *Życie i myśli J.W. Pana Tristrama Shandy* zawiera m.in. różne kroje czcionek, puste miejsca, żarty graficzno-słowne, rysunki rzekomo obrazujące meandry fabuły); w poezji – dziewiętnastowieczny poeta francuski, Stéphane Mallarmé (poemat *Rzut kośćmi* to utwór wieloznaczny, silnie zmetaforyzowany i nacechowany fonetycznie, tak rozpisany za pomocą różnej wielkości czcionek na wersy i strony, aby dało się go na wiele sposobów, także zupełnie nielinearnie, czytać).

W wieku XX rozmaitość eksperymentów z fakturą słowną tekstu poetyckiego, jego przestrzenią, była ogromna – od wariantów wierszy-obrazków (m.in. *Kaligramy* Guillaume'a Appolinaire'a bądź *Antypody, czyli wiersze typograficzne* Vaclava Havla), po celowe łamanie bądź łączenie wyrazów, stosowanie nietypowych zapisów oraz grę z interpunkcją (np. w twórczości Edwarda Estlina Cummingsa). Stosowane były też, i są nadal, różne warianty typograficzne (rozmaicie rozmieszczany tekst na stronie, różnicowane czcionki) oraz bardziej plastyczne, w których korzysta się z kształtów liter jako składowych rysunku (np. twórczość Franciszki i Stefana Themersonów[174]). Utwory stają się obiektami plastycznymi, przedmiotami, także tekstami zapisanymi na dających się dowolnie przekładać kartkach lub paskach papieru (jak w wypadku dzieła artysty z grupy OuLiPo[175]: Raymonda Queneau *Sto tysięcy miliardów wierszy*, powstałych przez pocięcie 10 sonetów na jednowersowe paski, z których każdy zawiera zdanie i da się dowolnie łączyć z pozostałymi) – albo wręcz całymi instalacjami, w które można wejść (np. napis *Między* zwielokrotniony na wszystkich 6 ścianach pomieszczenia – praca Stanisława Dróżdża[176]).

Wśród znanych polskich poetów, którzy tworzyli eksperymentalne wizualnie wiersze, można wymienić m.in. Tytusa Czyżewskiego (zbiór *Noc-dzień)*, Juliana Przybosia (tom *Spomiędzy,* we współpracy z malarzem, Władysławem Strzemińskim), Mirona Białoszewskiego (m.in. w tomach *Odczepić się* czy *Obroty rzeczy*) i Stanisława Barańczaka (np. ułożony w kształcie klepsydry wiersz

---

173 Tradycję tę przypomina Piotr Rypson *w* książce pod znaczącym tytułem – zob. tegoż, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.

174 Zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005. Por. J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Warszawa 1950; A. Martuszewska, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2008.

175 OuLiPo – to fr. skrót od Ouvroir de Littérature Potentielle = warsztat literatury potencjalnej – eksperymentalna grupa pisarzy, powstała we Francji w roku 1960; zob. G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup*, dz. cyt.

176 Zob. stronę artysty – http://www.drozdz.art.pl/galeria.htm

Południe czy złożona wyłącznie ze słów spisanych z magnesów lodówkowych i zapisana z pomocą jakby prostokątnych „magnesików" *Alba lodówkowa*[177]).

Analogiczne zmiany zaszły także wewnątrz dzieł prozatorskich. Widać w nich zarówno percepcyjne asocjacje, fonetyczne współbrzmienia, gry językowe, jak i eksperymenty z kompozycją i fabułą oraz formatami książek czy czcionek[178]. Opowieść może być zaplanowana z absolutną precyzją poddaną prawom kombinatoryki – jak w *Życiu, instrukcji obsługi* Georges'a Pereca (plan budynku, ruchy figur szachowych oraz idea puzzli organizują cząstki fabularne w całość) bądź *Zamku krzyżujących się losów* Italo Calvino (model fabuły wzorowany na kartach tarota – każde rozdanie kart przynosi inną wersję życiowych losów). Kompozycja całości może też być pozostawiona inwencji odbiorcy – jak w dającej się czytać na 3 sposoby (tj. w formie linearnej albo wskazanej w kluczu lub w dowolnej kolejności) *Grze w klasy* Julio Cortazara czy w złożonych z nieponumerowanych zszywek *Nieszczęsnych* Bryana Stanleya Johnsona bądź w *Słowniku chazarskim* Milorada Pavicia, powieści wydanej w formie leksykonu, zawierającego trzy zbiory haseł związanych z trzema religijnymi wyznaniami.

W polskich utworach także widać tego typu tendencje – w minionym półwieczu np. *Bramy raju* Jerzego Andrzejewskiego (tekst z roku 1960, w formie ciągłej, zapisany jako jedno wielkie zdanie, zakończony drugim) oraz napisany w 2. połowie lat 70., ale wydany dopiero w roku 2008 utwór pt. *Arw* Stanisława Czycza (autor posłużył się wieloma rodzajami barwnej czcionki, nutami, obrazami i komentarzami, a także niby-scenariuszowymi dialogami, tekst poświęcony jest twórczości malarza, Andrzeja Wróblewskiego, a zapisany w różnej szerokości, dopełniających się kolumnach). Inne eksperymenty w nowszej prozie: np. w *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak tekst – momentami wydrukowany w dwóch szpaltach – prezentuje różne perspektywy, z jakich prowadzona jest narracja (zabieg ten użyty był też wcześniej m.in. przez Jana Brzękowskiego w wydanej w 1939 roku powieści *Dwudziestu czterech kochanków Perdidy Loost*). Z kolei w momencie największego napięcia fabularnego i psychologicznego *Lodu* Dukaja tekst powieści jakby zamiera (zamarza), kurcząc się aż do zniknięcia na moment; a w tomie onirycznej prozy Joanny Śló-

[177] *Alba* – gatunek starofrancuskiej pieśni, śpiewanej o poranku przez trubadurów.

[178] Ostatnio tego typu twórczość literacką, która zrywa z tradycyjnie pojętą formą oraz tekstualnością, zaczęto nazywać „liberaturą". Pojęcie to – wymyślone przez Zenona Fajfera, poetę, dramatopisarza, rysownika i autora szkiców teoretycznych o literaturze wizualnej – nawiązuje do łac. słowa *liber*, które w wersji rzeczownikowej oznacza książkę, a jako przymiotnik znaczy: wolny, niezwiązany. Jest to więc literatura uwolniona od konieczności bycia tradycyjną książką, przestrzeń tekstowej wolności, która realizuje się w postaci różnych, czasem ostentacyjnie odrzucających skojarzenia z książką, jako przedmiotem, obiektów – tworzona z użyciem różnych materiałów i technik. Zbiór dawnych i nowych dzieł „liberackich" gromadzi biblioteka Małopolskiego Instytutu Kultury w Krakowie, informacje znajdują się też na stronie:<www.liberatura.pl>. Zob. *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002; Z. Fajfer, *Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.

sarskiej pt. *Fibiriel. Czaro-dziejska przy-powieść* plastyczno-poetyckie obrazy, będące grą z percepcją i wyobraźnią, dopełniają tekst.

Skrajne współczesne warianty plastyczne prezentują: *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* Radosława Nowakowskiego (opowieść rozpisana wzdłuż 10-metrowej makiety tej ulicy, tworząca ją[179]) albo pierwsza polska powieść hipertekstowa, czyli *Blok* Sławomira Shuty z 2006 roku (strona główna to rysunek z zarysem bloku mieszkalnego z lokalami-opowieściami, hipertekstowy układ połączeń między nimi tworzy sieć fabularnych rozgałęzień i nawrotów). Szczególnym edytorskim i interpretacyjnym wyzwaniem jest praca Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik pt. *Oka-leczenie* – złożona i wydana w formie kodeksu, który można czytać od kilku różnych stron. Utwór ten traktuje o doświadczeniu śmierci i narodzin, pokazuje przy tym wiele poziomów językowej ekspresji oraz form wykorzystania plastycznej strony tekstu i pojedynczych znaków. Zarówno w prozie, jak i w poezji Fajfera, co widać w tomie pt. *Dwadzieścia jeden liter*, teksty przeznaczone są równocześnie do czytania linearnego i ponadlinearnego – wyróżnione graficznie litery, wyrazy bądź fragmenty łączą się w osobne całostki, a gry słowne i słowno-plastyczne, mniej lub bardziej jawne cytaty oraz aluzje wprowadzają dodatkowe sieci powiązań.

Zarówno wariant hipertekstowy, jak i eksperymenty z kompozycją, znaczeniem i wizualną stroną druku wprowadzają zagadnienie przestrzeni wizualnej do pojęcia tekstu. Tekst staje się nie tylko obszarem znaczącym, przynależnym do sfery językowych znaków i sensów, lecz także przestrzennym obiektem wymagającym współpracy wielu zmysłów – plastyczną wizualizacją. Bywa, że staje się częścią multimedialnych projektów, że współtworzony jest przez tak wiele osób i powielany w wielu wariantach, iż nie sposób mówić w liczbie pojedynczej o jego autorstwie, stylu, kompozycji czy perspektywie (na temat powieści interaktywnej – zob. portal o nazwie www.techsty.pl).

Wciąż jednak za literaturę uznaje się powszechnie raczej to, co indywidualne, odrębne i niepowtarzalne, co między ciszą a ciszą pozwala nam – dzięki organizacji językowych znaków w większe całości – zapoznać się z jakimś światem, „dać mu się nam przedstawić". Przestrzenny wymiar tego świata zachęca do analiz porównawczych z plastycznymi, filmowymi i teatralnymi realizacjami.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Przeczytaj powieść *Strefy* Andrzeja Kuśniewicza. O jakich/ilu czasoprzestrzeniach jest w tekście mowa? Jak mógłby wyglądać rysunkowy model tych czasoprzestrzeni?
2. Przeczytaj hasło *poezja konkretna*, *letryzm* oraz *OuLiPo* w dostępnych słownikach, znajdź w internecie hasło *Fluxus*. Co łączy te zjawiska?

[179] Projekt dostępny w Bibliotece Małopolskiego Instytutu Kultury. Zob. też informacje pod adresem internetowym podanym w poprzednim przypisie.

3. Zinterpretuj plastycznie jakiś wiersz Leśmiana – znajdź dla niego oryginalne rozwiązania typograficzne, odkryj w nim za pomocą zróżnicowania czcionek czy podziałów przestrzennych dodatkowe sensy, ewentualnie wstaw linki i zrób wariant hipertekstowy, korzystając z innych utworów. Za przykład mogą Ci służyć utwory Tytusa Czyżewskiego z tomów *Noc-dzień* oraz *Wąż, Orfeusz i Eurydyka* (niektóre przedrukowane w książce: B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk*, zob. bibliografia niżej) oraz umieszczone w Internecie wiersze Michała Zabłockiego i Zenona Fajfera.

Podpowiedź bibliograficzna:

1. *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
2. Seweryna Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
3. Beata Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.
4. *Tekst (w) sieci. T. 2. Literatura. Społeczeństwo. Komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.
5. Dorota Korwin-Piotrowska, *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2006.

14. Czas utekstowiony

Ważne pojęcia: **czas narracji · czas przedstawiony · diachronia/synchronia · toposy · retrospekcja/antycypacja**

Czasowość (i przemijalność) jest sposobem istnienia człowieka, więc wszystko, co w jakiś sposób określa jego bycie w świecie, dotyczy tym samym pośrednio bycia w czasie. Na ten aspekt życia składają się: historyczny i obyczajowo-społeczny kontekst, rodzaj oraz tempo zmian, jakie zachodzą w otoczeniu danej osoby, a także w niej samej (m.in. kwestia etapów i momentów zwrotnych, doświadczenia, poglądów, temperamentu, pamięci, samoświadomości). Na szeroko pojęty kontekst składają się tak różne czynniki, jak: epoka historyczna, miejsce zamieszkania, przynależność do grupy, stosunek otoczenia do przełomowych dla społeczności zdarzeń, przyjęte w danej kulturze sposoby wyrażania relacji czasowych i punkty orientacji w czasie, jak również dominujące w danym okresie dyskursy i typy opowieści. Wszystko to w jakiś sposób określa czasoprzestrzeń osoby i definiuje ją samą [⇨ s. 241].

Literatura nie tylko odtwarza czy przekształca konwencjonalne rozumienie czasu jako wielkiej (w sensie społecznym czy narodowym) i małej (a więc indywidualnej) historii, lecz także kreuje najrozmaitsze relacje czasowe, sama też ulega upływowi czasu. Zawsze więc istnieje różnica oraz napięcie między ***czasem powstania utworu*** (napisania i wydania, co wiąże się też z czasem życia autora), ***czasem przedstawionym w utworze*** oraz przebiegiem historii w rzeczywistości, czyli ***czasem historycznym***, a także ***czasem odbioru*** (momentem historycznym i życiem konkretnego czytelnika, ale również czasem lektury – potrzebnym, by przeczytać utwór).

Pamiętajmy, że **czas w utworze literackim jest funkcją tekstu (tj. czymś zależnym od niego), efektem artystycznym – jest związany z podmiotem literackim i światem przedstawionym, zależy od konstrukcji utworu i od języka, czyli także od gatunku, kompozycji, stylu, typu fikcji czy literackiej konwencji. Jak każdy przedmiot przedstawiony – wynika z sensu słów**. Literatura – jak to trafnie ujął badacz związków między pamięcią, czasem i tekstem literackim – ma „zdolność czynienia obecnym tego, co

jest nieobecnością"[180], a wielkimi nieobecnymi w niej, nawet w literaturze autobiograficznej, są autor i rzeczywistość – sam akt opisywania, ujmowania w wyrazy i zdania, jest skomplikowaną operacją, której podlegają doświadczenie, wiedza, pamięć i wyobraźnia; rezultatem jest nowy świat, świat przedstawiony, z właściwymi sobie czasoprzestrzennymi zależnościami.

Ogólnie rzecz ujmując, czas w literaturze może być tematem, problemem, a może wiązać się z samym faktem wypowiadania się (następstwem słów, tworzeniem relacji) i z tym, o czym się opowiada. Wrażenie następstwa, ruchu, zmiany, powtórzenia bądź trwania – które zwykle wiążemy ze zjawiskiem czasu – może być pochodną samego sposobu ukazywania świata (np. w formie dynamicznej relacji lub statycznego obrazu) bądź wiązać się z fabularnym zakresem przedstawianych zdarzeń czy liczbą nagromadzonych i opisanych elementów (intensywnością zjawisk), a ponadto z użytymi do tego celu środkami stylistycznymi. Czas może także być po prostu przedmiotem refleksji czy komentarza.

Przy omawianiu relacji czasowych w tekstach literackich warto zastanowić się nad tym, co wyznacza przebieg bądź obraz czasu w utworze, jak można by narysować schemat czasowych zależności i gdzie względem czasu znajduje się „tu-i-teraz" podmiotu oraz bohaterów. Jak również – czy dałoby się i na jakiej podstawie zrekonstruować indywidualną świadomość czasu postaci lub/i podmiotu. Służy temu uważne przyjrzenie się użytym czasownikom (pod względem gramatycznego czasu, aspektu, trybu), składni, stylowi oraz właściwościom prozodyjnym zdań [o prozodii ⇨ rozdz. 9], wreszcie kolejności przedstawianych elementów i relacji między nimi, ponadto całościowej perspektywie, w jakiej ujmowane jest istnienie przedstawianego świata i osób.

Relacja i prezentacja, zdarzenie i stan

Analiza czasu w utworach epickich najczęściej obejmuje napięcie między *czasem narracji* a *czasem fabuły*, rozpiętość i sposób łączenia scen w ramach czasu akcji, a także wszelkie odniesienia fabuły/akcji do kontekstu historycznego. Ale nie tylko następstwo zdarzeń mówi o przebiegu czasu – także zmiana obrazowania, perspektywy, użycie temporalnych metafor, toposów (zob. niżej) albo też przywołanie minionych, nieaktualnych dziś nazw czy form językowych. O upływie czasu i sposobie jego postrzegania informują oprócz tego wszelkie przemiany, zewnętrzne i wewnętrzne, jakim ulegają osoby i przedmioty oraz sam mówiący podmiot w utworze. Do właściwości czasu w dziele należy również stosunek do powszechnie przyjętych, formalnych i nieformalnych podziałów czasowych (jednostek czasu, dat, dzielenia na

[180] M. Zaleski, *Formy pamięci*, dz. cyt., s. 6.

epoki, wizji historii itd.), także do kulturowych, symbolicznych znaczeń czasu (zob. niżej) – oraz to wszystko, co stanowi o indywidualnym, jednostkowym przeżywaniu czasu (związanym na przykład z osobowością i doświadczeniami podmiotu czy bohaterów). W przypadku każdego utworu konieczne jest zatem osobne postawienie pytania o znaczenie czasu dla danego świata przedstawionego, o to także, względem jakiego układu odniesienia można o zmianach w czasie mówić.

Czas w literackiej opowieści rozwija się zawsze dwojako. Po pierwsze – jako *czas* samej *wypowiedzi podmiotu*. W utworach epickich jest to tzw. ***czas narracji*** [⇨ rozdz. 6 i 7 oraz ustęp dotyczący dyskursu, s. 65]. Wypowiedź podmiotu/narratora może być późniejsza bądź współczesna zarówno względem przedstawianych wypadków, jak i (ewentualnie) faktów historycznych, o których w utworze mowa. Po drugie – jako *czas świata przedstawionego*. W utworach ukazujących jakąś rozbudowaną historię będzie to ***czas fabuły***, a więc czas opowiadanych zdarzeń. Czas narracji od czasu fabuły oddzielony jest zazwyczaj ***dystansem narracyjnym***, który przejawia się m.in. w zastosowaniu czasu przeszłego (dotyczy to tradycyjnych odmian narracji autorskiej oraz personalnej pamiętnikarskiej ⇨ rozdz. 6). Zwiększeniu tego dystansu służyć może ponadto narracja prowadzona przez narratora, który nie należy do świata przedstawionego, za to ocenia i komentuje zachowania postaci, lub nawet czyni uwagi o charakterze metafabularnym – tak pisana była większość tradycyjnej epiki. I odwrotnie – w relacji przedstawiającej świat z perspektywy bohatera dystans narracyjny jest zminimalizowany, a całkiem znika, gdy narrator-bohater sam na bieżąco opowiada o tym, co mu się aktualnie przydarza.

Czasowy dystans narracyjny może być stale podtrzymywany lub ulegać chwilami zatarciu – z tym ostatnim przypadkiem mamy do czynienia np. w *Wieży* Herlinga-Grudzińskiego. Narrator – usytuowany w jakimś abstrakcyjnym „teraz" – toczy swoją narrację w czasie przeszłym, odnosi się najpierw do własnych wspomnień z pobytu w Aoście w 1945 roku, ale dalej, poprzez lektury, do wypadków z XVIII stulecia. Jednak narrator opowiada o zdarzeniach z tamtego okresu tak szczegółowo i plastycznie, jakby sam był ich świadkiem – pozwala na to łącząca różne epoki figura Podróżnego, który jest jakby równocześnie: a) narratorem z czasów, gdy był w Aoście, b) poprzednim gospodarzem mieszkania, w którym narrator się znajduje, oraz c) de Maistrem, tj. osiemnastowiecznym autorem dziennika, ulubionej lektury dawnego gospodarza lokum. Niepostrzeżenie czas narracji (jakieś dwudziestowieczne „teraz" po II wojnie światowej) i czas fabuły (2. połowa XVIII wieku i 1945 rok XX wieku) zbliżają się do siebie – stając się jednym czasem odkrywania historii zamkniętego w wieży trędowatego.

Zanik dystansu, mimo wyrazistej rozpiętości czasowej między narracją a fabułą, może przejawiać się też w samej formie podawczej, jaką jest tzw. opowiadanie unaoczniające – czego licznych przykładów dostarczają monologi narratora-bohatera z *Traktatu o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego. Mimo iż są to wspomnienia, i to z różnych lat, chwilami można mieć wrażenie, że zdarzenia rozgrywają się na bieżąco, gdyż opowiedziane są momentami w czasie teraźniejszym [o opowiadaniu unaoczniającym ⇨ s. 123]. Także posługiwanie się perspektywą postaci wyraźnie zmniejsza poczucie „obcości" między opowiadającym i przedstawianym światem.

Jeśli chodzi o *czas fabuły*, to – jak pamiętamy z rozdziału poświęconego kompozycji – można z kolei wydzielić dalej: ***czas*** samej ***akcji***, także epizodów czy retrospekcji, poza tym również – w niektórych utworach – czas ***przedakcji*** [czyli *antecedencji* = zdarzeń poprzedzających właściwy rozwój akcji] i czas ***poakcji*** (tego, co jedynie jest wzmiankowane na temat przyszłych wypadków bądź relacji między bohaterami). Zwłaszcza gdy zdarzenia nie są uporządkowane chronologicznie, odnalezienie różnych czasowych „płaszczyzn" czy wymiarów bywa bardzo pomocne przy ustalaniu kolejności opisanych wypadków i zależności między nimi.

W większości dramatów i utworów lirycznych – z braku dystansu między mówiącym „ja" i opowiedzianą historią, a najczęściej po prostu z braku dłuższej ***relacji*** [tu: jako zestawienia faktów, przekazywania zdarzeń[181]] – czas wypowiedzi jest natomiast czasem teraźniejszym, związanym z ***prezentacją***, a więc ukazaniem w formie scen, zbliżenia (najczęściej opisu lub dialogu) tego, co zachodzi w świecie przedstawionym. Rzecz jasna, relacja może także odbywać się w czasie teraźniejszym, a opisy mogą się posługiwać czasem przeszłym, chodzi jednak o podstawowy związek relacjonowania z zaznaczaniem czasowego następstwa, układania zdarzeń w ciągi, a więc doznaniem upływu czasu, a prezentacji z dostarczaniem „scen", „wyglądów" oraz „cytatów" z przedstawionego świata. Może to być „tu i teraz" akcji dramatycznej bądź abstrakcyjne, w gruncie rzeczy aczasowe „teraz", w którym uobecniają się przemyślenia czy emocje podmiotu lirycznego, powstają lub są przypominane sytuacje, widoki itd. Z punktu widzenia gramatyki czasowniki mogą mieć bardzo różne czasy w poszczególnych zdaniach tekstu – ale to teraźniejszość wypowiadania się określa zazwyczaj właściwość monologów w liryce czy dialogów w dramacie.

Ze względu na momentalny, odnoszący się do chwili, stanu, refleksji, przelotnej epifanii (tj. objawienia, olśnienia, uzyskania wglądu w głąb rzeczy) charakter monologu lirycznego mówi się także o właściwym liryce *metafizycznym „bezczasie"*. Zanikanie czasu poprzez zamknięcie go w jednym momencie, który przechodzi w aczasowe trwanie, pięknie przedstawia czterowersowy wiersz chińskiego poety, Li Po, z którego pochodzą te dwie linijki: „Siedzimy medytując, góra i ja. / Aż jest już tylko i jedynie góra."[182]. Można by nawet powiedzieć, za Wisławą Szymborską, że: „Właściwie każdy wiersz / mógłby mieć tytuł »Chwila«"[183]. Z drugiej jednak strony, w tzw. liryce narracyjnej pojawiają się całe historie różnych osób, przebiegi zdarzeń. Tyle że i w nich nie tyle chodzi o opowiadanie, ile o powstały na skutek zaistniałych faktów stan (emocjonalny, związany z relacjami międzyludzkimi, niosący zaskoczenie, będący wyrazem przyjętego stanowiska).

---

[181] Polskie terminy *relacja* i *prezentacja* są odpowiednikami angielskich *telling i showing.*

[182] Li Po, *** [*Ptaki wysoko lecąc przeleciały*], przeł. z chińskiego J.P. Seaton, z angielskiego Cz. Miłosz, w tomie zbiorowym: *Wypisy z ksiąg ostatecznych*, wyb. i oprac. Cz. Miłosz, Kraków 1994.

[183] W wierszu pt. *Właściwie każdy wiersz* z tomu *Chwila*.

Istnieje także wiele liryków po prostu ukazujących upływ czasu poprzez zmiany zachodzące w podmiocie lub otoczeniu – w formie symbolicznej, pośredniej, albo wprost, jako temat utworu. Chyba nie ma poety, w którego twórczości nie pojawiłby się problem upływu chwil czy lat – poetycka samoświadomość jest powiązana z odkrywaniem roli czasu, w tym przygodności, kruchości ludzkiego istnienia. Przypominają o tym odwieczne motywy obłoków, piasku, wody, podróży, pór roku, więdnących kwiatów, opadających liści, wiatru, ruin, klepsydry czy lustra, które składają się na symboliczne obrazy ukazujące ruch i przemijanie. Przeciwny biegun pokazują obrazy, w których pojawia się stałość gór oraz praw przyrody, monotonny ruch morza, obroty ziemi, wieczna zmarzlina, tożsamość ciał niebieskich, religijne odczucie obecności Boga. Jeszcze inaczej formują czas deskrypcje kwitnących krajobrazów, narodzin uczuć, wzrastania i urody świata, ukazywanie zmiennych doznań odbieranych wszystkimi zmysłami, opisy intelektualnych, cielesnych, estetycznych czy emocjonalnych olśnień – wszystko to jest przecież pośrednio informacją o czasie jako uchwyconym momencie, o wieczności i zarazem niepowtarzalności zjawisk. A oprócz tego – informacją o podmiocie, o jego sposobie dzielenia czasu na odcinki, odczuwaniu ich czasowej długości i „gęstości", nadawaniu im wagi, o dostrzeganiu następstwa lub współistnienia stanów i zdarzeń.

W liryce właśnie – ograniczonej krótką formą i posługującej się językiem poetyckim – kondensacja czasu osiąga nieraz maksimum, najmocniej też bywają zderzone opozycje charakteryzujące czas: długi/krótki, ulotny/trwały, przemijający/wieczny, mający etapy/ciągły, „płynny"/„ziarnisty", „ciągnący się"/„zwarty", wszechogarniający/będący siłą zewnętrzną, duchowy/cielesny, oddzielający osoby/zbliżający osoby, związany z czyjąś pamięcią/niezależny od ludzkiej pamięci, rozchodzący się od jakiegoś punktu/zmierzający do jakiegoś punktu itd. Do tego dochodzi kwestia nakładania się na siebie dawnych i obecnych obrazów miejsc, stanów ducha, uczuć, a więc stapiania się różnych czasoprzestrzeni ⇨ s. 244. Czytane z tej perspektywy *Liryki lozańskie* Adama Mickiewicza albo wiersze Czesława Miłosza z tomu *Dalsze okolice* dają mnóstwo fascynujących interpretacyjnych tropów.

Rzecz jasna, „kondensacja czasu" czy łączenie czasowych antynomii i czasoprzestrzeni to nie jest wyłącznie przywilej liryki czy poezji, choć dzięki intensyfikacji zabiegów stylistycznych i mocno ograniczonym rozmiarom utworów staje się to bardziej widoczne. Na przykład, kiedy sięgniemy po dzieła dramatyczne i spojrzymy na nie tylko od strony konstrukcji, okaże się, że w samym układzie aktów, w zderzaniu ze sobą scen i wypowiedzi postaci – znajdzie się wiele różnych czasowych „skrótów". Już antyczna tradycja pokazywała, że nie tylko możliwe, ale jak najbardziej pożądane jest przedstawienie działania Losu, a zarazem dziejów wielu pokoleń i całych rodów poprzez zdarzenia następujące w jednym, kluczowym dniu – to model wciąż często obecny w dramaturgii ⇨ uwagi na temat tzw. *jedności czasu*, s. 222. By to osiągnąć,

dokonuje się wielu koniecznych „cięć” pomiędzy częściami dramatu (⇨ niżej uwagi nt. elipsy czasowej), w razie potrzeby posługując się też wspomnieniami postaci z przeszłości. Rozgrywająca się „tu-i-teraz” akcja dramatyczna jest przecież zawsze z założenia montażem – wyborem najważniejszych zdarzeń ze względu na napięcie, kontrast, kompozycję, a zatem swego rodzaju kondensatem czasu. Błyskawiczne przemiany bohaterów, które zdarzają się „na naszych oczach”, także rozwiązania niezwykle skomplikowanych nieraz sytuacji, są tylko tego potwierdzeniem. (Na przeciwległym biegunie znajdują się utwory, w których brak rozwijającej się akcji czy niosących jakieś rozwiązanie zmian w zachowaniu bohaterów, wtedy czas sprowadza się do trwania, do pozostawania w sytuacji, co zbliża zresztą tego typu dzieła do liryki).

Czas i kompozycja

Na rozumienie czasowych zależności w utworze decydujący wpływ ma często właśnie kompozycja. Dotyczy to zarówno wiązania ze sobą poszczególnych motywów dynamicznych (czyli zdarzeń), poszczególnych scen i części, jak i całościowej budowy utworu oraz częstotliwości i sposobu, w jaki ukazane są motywy statyczne. Zdarzenia, o czym już była mowa w rozdziale 7, mogą być ułożone nie tylko w prostym czasowym następstwie (to wiązania chronologiczne), łączone w ciąg przyczynowo-skutkowy czy teleologicznie (celowościowo, gr. *telos* = cel), ale mogą też być powiązane przestrzenią czy rolą w przebiegu fabuły bądź zestawione na zasadzie asocjacji (to wiązania funkcjonalne). Często czytelnik musi nie tyle po prostu odczytywać, ile rekonstruować przebieg jakiejś historii i czasowe zależności.

To samo dotyczy kompozycji całego tekstu – im bardziej rozbudowana i skomplikowana fabuła, tym wykres czasu staje się bardziej zawikłany. Na przykład w *kompozycji ramowej* z zasady wyraźnie dochodzi do dwupoziomowego rozwarstwienia czasu, ponieważ „zawartość” fabularna jest zwykle wcześniejsza od samej „ramy” (co, rzecz jasna, nie oznacza, że zdarzenia wewnątrz ramy nie mogą występować na rozmaitych czasowych piętrach – przykład *Traktatu o łuskaniu fasoli* pokazuje, że obecność sytuacyjnej ramy, jaką jest spotkanie dwóch mężczyzn przy łuskaniu fasoli, może być pretekstem do opowiedzenia rozmaitych historii z kilkudziesięciu lat życia). W *kompozycji szkatułkowej* czasowo-przestrzennych pięter i rozgałęzień jest z zasady wiele, gdyż każdy cząstkowy narrator-bohater wnosi do opowieści inną czasoprzestrzeń. Z kolei konstrukcja epizodyczna może kryć za sobą wiele całkowicie różnych możliwości – podobnie jak w wypadku poszczególnych motywów metody zestawiania epizodów bywają rozmaite. [O różnych rodzajach kompozycji ⇨ rozdz. 7].

Układ synchroniczny zdarzeń [*synchronia* – jednoczesność występowania zjawisk w danym przedziale czasowym] zakłada, że każdy z epizodów pokazuje inne dzia-

łania podejmowane przez różne osoby mniej więcej w tym samym okresie. Skrajnym efektem jest tu ***symultanizm***, a więc technika narracyjna umożliwiająca przedstawianie równoległych w czasie wątków – co owocuje naprzemiennym ukazywaniem zdarzeń odbywających się jednocześnie w kilku miejscach, jak to się dzieje na przykład w *Strefach* bądź *Królu Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza czy w *Soli ziemi* Józefa Wittlina [⇨ uwagi na temat związku symultanizmu ze spójnością – s. 68]. Odwrotnie jest w najczęściej stosowanym i zarazem najbardziej naturalnym ***układzie diachronicznym*** [*diachronia* – ukazanie czasowego następstwa] – tam kolejne cząstki ukazują etapy jednej historii jako następujące po sobie elementy na osi czasu, od początku do końca (co jest zjawiskiem powszechnym, ale najbardziej wyraziście widać to na przykładzie powieści epistolarnej, jak w *Cierpieniach młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego, gdzie całe partie tekstu zależne są od następujących po sobie dat). Rzecz jasna, bardzo wiele dzieł łączy oba te porządki – tak jest choćby w *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, w której króluje chronologia, urozmaicana jednak, dla podniesienia dynamiki, synchronicznym ujęciem zdarzeń.

W ***funkcjonalnym łączeniu scen***, które powoduje konieczność ciągłych niewielkich nawrotów do opowiedzianych bezpośrednio wcześniej zdarzeń czy scen, możliwe staje się natomiast zarówno cofanie się w czasie, jak i symultaniczne wiązanie elementów – istotna jest bowiem rola (funkcja) danego motywu w kolejnych etapach opowieści. Skorzystał z takiego rozwiązania Orhan Pamuk w *Śniegu*, gdzie budowa fabuły poddana jest metaforze śniegowej gwiazdki, która stanowi tematyczny, symboliczny, ale także kompozycyjny motyw scalający powieść (struktura jej jest przejrzysta, zarazem do- i odśrodkowa, w której różne czasy i zdarzenia łączą się w rozgałęziony układ relacji). Inaczej realizuje funkcjonalne wiązania na przykład Wiesław Myśliwski w powieści *Kamień na kamieniu*, w której pokazuje w kolejnych rozdziałach symboliczne „węzły" uczuciowe i kluczowe miejsca pamięci, a przy tym opowiada w niechronologicznych odcinkach całe życie bohatera (dodatkowym konstrukcyjnym i czasowym „wzmocnieniem" jest tu sytuacyjna klamra, jaką stanowi budowanie sobie przez bohatera pod koniec życia grobowca). Podobnie dzieje się przy ***łańcuchowych*** połączeniach motywów – powiązania między epizodami czy scenami, najczęściej za pomocą osób lub przedmiotów, powodują, że choć historia rozwija się na naszych oczach od początku do końca, konieczne są czasowe nawroty, przywołania lub symultaniczne odtwarzanie zdarzeń (jak w *Prawieku i innych czasach* Olgi Tokarczuk).

Jeszcze inaczej wygląda sprawa z ***układem teleologicznym***, w którym nastawienie na rozwiązanie pozwala nakierowywać opowieść zarówno wstecz, do wyjaśnienia początku opowieści (jak w *Granicy* Zofii Nałkowskiej), jak i pozwala na pozór bezsensownie zestawiać sytuacje, tak aby na końcu zyskały swe wyjaśnienie (jak w *Pomyśle* Kazimierza Brandysa, gdzie aż do ostatniej strony przeplatane są ze sobą w pozornym nieładzie różne wątki: koncepcja sztuki teatralnej i powiązany z nią życiorys Henryka Walezego, wykłady o nieistnie-

jących utworach literackich, prowadzone za granicą przez głównego bohatera, epizod z czasów wojny, nękanie bohatera przez tajemnicze telefony i kwestia rozpadu małżeństwa).

Już choćby z tego pobieżnego przeglądu widać, jak może komplikować się „linia czasu" w dłuższym, fabularnym utworze, a przecież każdorazowo wiązania między zdarzeniami i wątkami wymyślane są na potrzeby fikcyjnego świata i mogą tworzyć wielopiętrowe zależności. Świat toczącej się opowieści, w tym zwłaszcza literackiej fikcji – z natury pełen jest temporalnych komplikacji, skrótów, przeskoków i obrazów.

Linearność czasu, czyli jego ciągłość, jednolitość jest w utworach literackich złudzeniem, sugestią. Jest ona potęgowana m.in. przez ciągłość graficzną oraz spójność gramatyczną i tematyczną tekstu [o rodzajach spójności tekstu ⇨ rozdz. 4], które zwykle narzucają wrażenie uporządkowania. Ogólnie wypowiadanie się, tworzenie komunikatu łączy się zawsze z narzucaniem jakiegoś porządku, ujmowaniem zdarzeń, stanów, sytuacji w ciąg mniej lub bardziej rozpoznawalnych schematów, połączeń logicznych czy rozwiązań fabularnych. Sceny i zdarzenia łączą się w sekwencje, które zmierzają do zakończenia.

Wpływ na wrażenie upływu czasu ma samo nagromadzenie zdarzeń – nawet jeśli związki między nimi nie są zaznaczone, mamy tendencję do przypisywania ciągom faktów jakichś czasowych bądź logicznych (a więc także wtórnie odnoszących się do czasowego następstwa przyczyny i skutku) zależności. To znane z codziennego życia psychologiczno-językowe zjawisko nosi nazwę *inferencji* [od łac. *infero* = wrzucić, przystawić, nałożyć coś jedno na drugie] i wykorzystywane jest zarówno przy budowaniu literackich, jak i filmowych fabuł. Wystarczy zestawić obok siebie informację o dwóch wydarzeniach (np. zdarzył się wypadek drogowy, ktoś nie dojechał do pracy), abyśmy zaczęli doszukiwać się związku między nimi – umieszczanie zdarzeń na osi czasu i nadawanie im logicznej spójności jest naszym poznawczym odruchem, który wykorzystuje literatura do tworzenia wrażenia ciągłości fabularnej. Tak właśnie dzieje się choćby w *Gronach gniewu* Johna Steinbecka – kolejne sceny-epizody ustawione są obok siebie w rozdziałach przypominających filmowe ujęcia, ich scalanie następuje dopiero w trakcie lektury.

A przecież, co warto przypomnieć, nawet chronologicznie uporządkowany ciąg zdarzeń musi zawierać luki, ze względu na ograniczoną objętość tekstu. Zdania następują po sobie, zdarzenia również, ale tylko pozornie – tok ten przerywają frazy typu „Trzy godziny później", „Nazajutrz", „Dwa dni potem" czy „Pięć lat później", mogą się też pojawiać krótkie streszczenia tego, co było „pomiędzy" . Dzięki nim następuje z jednej strony gwałtowne przesunięcie w czasie i naruszenie czasowej ciągłości, z drugiej – paradoksalnie – zachowanie ciągłości i spójności fabuły. Sygnalizujące zmianę czasoprzestrzeni „cięcia" następują zwykle przy zmianie akapitu czy oddzieleniu następnej części tekstu światłem – tak jednak do nich przywykliśmy, że w praktyce ich nie zauważamy. Pozwalają one zachować wartki tok opowieści i nadać akcji wrażenie roz-

woju, no i też zmieścić cały „dziejący się" świat przedstawiony w ograniczonej co do rozpiętości wypowiedzi.

Nie tylko zdarzenia, ale również opisy, monologi i dialogi mają ogromny wpływ na przebieg oraz interpretację czasu w dziele literackim – pozwalają albo spowolnić, albo przyśpieszyć bądź zatrzymać wrażenie upływu czasu w utworze (jak choćby przedłużające sceny, a informacyjnie puste dialogi z *Urodzin Stanleya* Harolda Pintera). Rzecz jasna, także komentarz pełni taką rolę, co może prowadzić nawet do efektu nagłej ***kondensacji czasu*** – oto przykład z powieści Andrzeja Barta pt. *Don Juan raz jeszcze*:

> *Uprzejme zdziwienie kardynała Medici świadczyło, że nie chciało mu się czytać leżących na stole dokumentów. Miał siedemnaście lat, kiedy został kardynałem, za siedem lat od chwili, kiedy tak ładnie się zdziwił, zostanie papieżem Leonem X i dowie się, co niejaki Luter myśli nie tylko o nim. Nie przeżyje tego.*

W tym ironicznym zabiegu kryje się też wszechwiedza narratora traktującego nie tylko osoby, ale i czas jak swoje królestwo, którym może dowolnie rozporządzać.

Linię czasu w utworach urozmaicać mogą właśnie tego typu i inne zabiegi. Ich podstawowa lista znajduje się poniżej:

- ***retrospekcja*** (wkomponowane w bieżący tok akcji spojrzenie w przeszłość, często wyjaśniające znaczenie aktualnych zdarzeń czy psychologicznych powikłań – np. we wspomnieniach, listach, uwagach, przywołanych w rozmowie epizodach; taką też funkcję pełni spowiedź Jacka Soplicy w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza);
- ***antycypacja*** (uprzedzanie, zapowiadanie przyszłych zdarzeń, np. wprost – przez zachwianie chronologii, wcześniejsze podanie informacji o jakimś późniejszym zdarzeniu, albo pośrednio – przez sugestie w komentarzach narratora, charakterystyce postaci czy opisach, zob. na przykład jawną antycypację strasznych zdarzeń na samym początku *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza);
- ***retardacja*** (opóźnienie informacji o rozwoju akcji, np. poprzez rozbudowane opisy, dialogi czy epizody bądź komentarze lub powtórzenia przerywające dany wątek opowieści – jak słynny opis tarczy Achillesa w *Iliadzie*; retardacja stosowana jest zwłaszcza we wszelakich fabułach o charakterze sensacyjnym, przygodowym czy kryminalnym, pomaga bowiem wzmocnić napięcie przed oczekiwanym ciągiem dalszym akcji; funkcję retardacyjną pełnią także retrospekcje – tak jest np. w *Zazdrości i medycynie* Michała Choromańskiego[184]);
- ***inwersja czasowa*** (zjawisko polegające na nierespektowaniu chronologii, przemieszaniu czasowych „płaszczyzn", opowiadaniu historii raz od

[184] Na ten temat zob. K. Bartoszyński, *Konstrukcja czasu w literaturze polskiej XX wieku (szkic syntezy)*, w: tegoż, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991, s. 114.

początku, raz od końca, lub w ogóle bez stałego czasowego uporządkowania – zob. np. *Przemiany czasu* Michela Butora, *Gra w klasy* Julio Cortazara, *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego);

- ***symultanizm*** (ukazywanie zdarzeń dziejących się równocześnie, paralelnie, w różnych miejscach; kolejne sceny czy epizody ukazywane są najczęściej w czasie teraźniejszym, widziane jakby „okiem kamery" – np. *Manhattan Transfer* Johna Dos Passosa ⇨ uwagi wyżej, s. 261);
- ***elipsa czasowa*** (czyli przeskok w czasie, pominięcie jakiegoś okresu w rozwoju zdarzeń czy życiu bohaterów – zjawisko powszechne w utworach literackich, najczęściej kolejne tomy, rozdziały, części czy akty zaczynają się już w innej czasoprzestrzeni – np. w *Miłości na Krymie* Sławomira Mrożka pierwszy akt rozgrywa się w 1910 roku, a następne dwa w dużych odstępach, trwających kilkanaście lub więcej lat). Elipsa czasowa może nawet zdominować kompozycję utworu, jak to się dzieje w *Latach* Virginii Woolf;
- ***repetycja***, czyli *powtórzenie* (ponowne ukazanie tych samych, raz już opisanych scen czy zdarzeń, zabieg kompozycyjny, którego rezultatem jest „zapętlanie się" czasu – jak w *Dziennikach gwiazdowych* Stanisława Lema, *Bramach raju* Jerzego Andrzejewskiego czy *Jeśli zimową nocą podróżny* Italo Calvino. Takie, jak je nazwał jeden z badaczy, „refreny narracyjne" pełnią także rolę uspójniania kompozycji[185].

Do tej listy dodać należy jeszcze, wspomniane już wyżej, możliwości, jakie daje posługiwanie się *opowiadaniem unaoczniającym*, w którym zdarzenia relacjonowane jako przeszłe pokazywane są z użyciem czasu teraźniejszego, a więc niejako w zbliżeniu, lub odwrotnie – *opowiadaniem informacyjnym*, w którym nagromadzenie faktów i dat daje wrażenie perspektywicznego oddalenia, czasowego skrótu (o tych rodzajach opowiadań ⇨ s. 122 i nast.).

Bywa też – o czym była mowa w związku ze spójnością tekstu i kompozycją utworów – że w ogóle tradycyjne czasowe powiązania w opowiadaniu nie są istotne, i mimo występujących tam po sobie zdarzeń nie da się odnaleźć zarysu akcji czy spójnego wątku opowiadania. Nie oznacza to, rzecz jasna, nieobecności czasu w utworze, ale uwzględnienie innego jego aspektu, niż następstwo, wynikanie, równoczesność czy nakierowane na cel kumulowanie się zdarzeń. **Czas może być przecież także ukazywany poprzez trwanie, powtarzanie sytuacji czy sekwencji motywów dynamicznych bądź obrazów, wielokierunkowy i nieuporządkowany przyrost zdarzeń, zawieszenie relacji czasowych, pokazywanie różnych wariantów tej samej historii**. Dzieje się tak zarówno w poezji, jak i prozie (np. *Fale* Virginii Woolf, *Mikrokosmosy* Claudia Magrisa, *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli), a także – coraz częściej – w utworach hipertekstowych (np. w *Końcu świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego), które za pomocą programów multiplikują i „zapętlają" czasowe ścieżki bohaterów.

---

[185] B. Owczarek, *Przemiany narratologii*. W: *Polonistyka w przebudowie*, t. I, dz. cyt., s. 183.

Kulturowe, językowe i psychologiczne aspekty czasu

Sposób, w jaki mówi się o czasie, jak się go postrzega, uwarunkowany jest kulturowo – nie wszystkie języki znają abstrakcyjne pojęcie przyszłości czy nieskończoności, nie we wszystkich upływ czasu postrzegany jest jako linearne następstwo elementów (np. dla części mieszkańców wysp Pacyfiku czas polega na kumulacji, tak więc przeszłość wciąż jest obecna, a nie przemija – tworzy razem z teraźniejszością całość). Rozmaicie wygląda wyobrażenie tego, ile trwa „chwila", jakie są najmniejsze jednostki upływu czasu (np. mgnienie oka w tradycji hinduistycznej), a co może być podstawą periodyzacji dziejów danej społeczności (np. kataklizmy, okresy panowania władców itp.). Różne są i tradycyjne kalendarze, i metafory związane z czasem[186]. W naszym kręgu kulturowym przywykliśmy do tego, że język z jednej strony daje nam możliwość racjonalizacji czasu (gdy posługujemy się pojęciami zależności, następstwa, wynikania; sytuujemy coś na osi czasu w przeszłości, teraźniejszości czy przyszłości lub w jakichś innych konwencjonalnych przedziałach czasowych, np. godzinach, miesiącach itd.; gdy używamy zwrotów i spójników łączących zdarzenia w spójne sekwencje), z drugiej strony oferuje nam tajemnicze, niewymierne, potoczne „jednostki" czasu (takie jak „chwila", „zawsze", „nigdy", „krótko", „długo").

Istnieją zatem obok siebie różne „wymiary" czasu. Oprócz wyżej wspomnianych – także ***czas magiczny*** (obecny w dziełach baśniowych czy nawiązujących do mitów, lecz również powiązany z wyjątkowymi przedmiotami, miejscami, zjawiskami i osobami, którym przypisywane są nadnaturalne własności, a więc w utworach ukazujących prywatne mitologie, sny i fantazmaty – jak w twórczości poetyckiej, w *fantasy* czy dziełach należących do *realizmu magicznego*). Jeszcze inne właściwości ma ***czas religijny*** – a w nim np. umieszczony gdzieś na biegunach ludzkiego poczucia czasowości: okres pierwszych dni stworzenia świata i czas Sądu Ostatecznego, które tworzą oś obejmującą całe dzieje. Oprócz tego z religijnym poczuciem czasu wiąże się także powtarzalność i zarazem wyjątkowy charakter świąt (Wigilii, Ramadanu lub Chanuki itd.), bezkresne pojęcie wieczności, dramatyczne, wyznaczające ostrą cezurę w przyszłości – Apokalipsy, itd. Jeszcze inaczej operujemy czasem, gdy wyznaczają go ***cykle natury*** – pory roku, następstwa dni, wschodów i zachodów słońca, okresów suszy i deszczu, cyklicznych zjawisk atmosferycznych czy fizjologicznych – tworzy się w ten sposób kolisty obraz czasu.

I wreszcie **czas w postaci *toposów* – zarówno jako utrwalonych w kulturze obrazów, jak i gotowych powiedzeń** ⇨ s. 313; np. życie jako dzień lub chwila, czas jako klepsydra czy woda, „Nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki",

[186] Zob. *Czas w kulturze*, wybór i oprac. A. Zajączkowski, Warszawa 1988. Por. E. Hall, *Ukryty wymiar*, dz. cyt. Zob. także H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003.

„Czas to pieniądz", „Wszystko przemija", „Czas ucieka, śmierć goni, wieczność czeka". Nasze rozumienie czasu pokazują ponadto utarte metaforyczne zwroty. Udowadniają one, że różnie konceptualizujemy czas – trochę jak drogę, którą można mieć za sobą lub przed sobą („zostawić coś za sobą", „podążać myślą w przyszłość"), trochę jak cenny przedmiot („stracić czas", „mieć na coś czas", „oszczędzać" go), a trochę jak żywą istotę, która „umyka", „biegnie", „zbliża się" czy „leci".

Żyjemy zatem w polu oddziaływania rozmaitych, sprzecznych ze sobą ujęć czasu, a literatura jest tego odbiciem. Po jednej stronie mamy linearność, jednostkowość, syntetyczny i logiczny charakter czasu, po drugiej natomiast jego wielowymiarowość, nieopartą na technicznych podziałach fragmentaryczność, cykliczność bądź żywiołowość. Istnieją wszak różne „czasy" odmiennych zjawisk (właściwe im sposoby istnienia i przemijania). Poza tym społecznie funkcjonuje wiele indywidualnych bądź przyjętych w danej grupie konceptualizacji czasu, łącznie z doświadczeniem okresowego bycia „poza czasem", w oderwaniu od stałych punktów odniesienia.

Wspólne współczesne wrażenie ciągłości, uporządkowania czasu w świecie rzeczywistym zawdzięczamy głównie umownym, sformalizowanym podziałom wyznaczanym przez zegary czy kalendarze. Także po części dawnej filozofii, która przez całe wieki budowała obraz człowieka, opierając się na logice, chronologii i poczuciu celowości związanym z ideą postępu, z rozumieniem dziejów jako rozwoju. Również w rozważaniach teologicznych w tradycji judeochrześcijańskiej czas ma charakter ciągły i celowościowy, prowadzi od początku życia ziemskiego do Sądu, zbawienia lub potępienia, a życie indywidualne i los ludzkości mierzone są etapami (składają się nań objawienia, obrzędy, sakramenty itd.). Jesteśmy wciąż – mimo erozji takiego myślenia w XX wieku – spadkobiercami owej wizji czasu.

Czas to nie tylko kolejność jednostek (sekund, minut itd.), zdarzeń i etapów, ale również związane z emocjami, wyobraźnią i wrażliwością żywe, indywidualne doświadczenie bycia. To poczucie tempa, rytmu, ważności niektórych chwil, wrażenie napięcia, przyśpieszenia lub odwrotnie: spowolnienia, aktualności bądź przynależenia do tego, co minione, powtarzalności, podobieństwa, a także bezmiaru, wielowymiarowości i zagubienia. Rzeczywistość, choć z jednej strony niemiłosiernie chronologiczna (każde „teraz" przesuwa się w przeszłość), jest także, z drugiej strony, siecią różnych „wątków" życia poszczególnych osób. Wątki te i ich ***czas subiektywny***, ***psychologiczny*** splatają się ze sobą, krzyżują czy występują równolegle w najrozmaitszy sposób – o czym przypomina między innymi konstrukcja *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej, gdzie właściwie opisany jest jeden, ostatni dzień życia bohaterki, ale przez sięgające w różne momenty życia retrospekcje, dziesiątki epizodów, udaje nam się ogarnąć całe jej życie.

Na co dzień funkcjonujemy w swoim indywidualnym czasie, który jakoś „styka się" z czasem innych ludzi, czasem wspólnoty, epoki itd. I tylko do pew-

nego stopnia ulegamy presji technicznych czy tradycyjnych podziałów. Nasza pamięć, wyobraźnia, nasz temperament łączy, porządkuje, zmienia i układa zdarzenia w dość dowolny sposób, pozwalając nam emocjonalnie czy mentalnie „przebywać" równocześnie w wielu czasowych wymiarach i swobodnie je mieszać, a także odbierać te same obiektywnie jednostki jako krótsze lub dłuższe. **Na czas psychologiczny wpływają m.in. wyobraźnia, inteligencja, percepcja, podświadomość, traumy, fobie, sny, wspomnienia, ale także moralność czy proces rozumienia własnej egzystencji oraz stosunek do własnej i cudzej cielesności. Można powiedzieć, że jednostką czasu psychologicznego jest doznanie – o różnej, często zmiennej sile, „gęstości" oraz trwałości**.

Z aspektem psychologicznym wiąże się też znaczenie, jakie mają dla człowieka przedmioty i miejsca, zjawiska atmosferyczne, także analogie w wyglądach osób, gestach czy spojrzeniach. ***Czas*** może być w utworze przez przedmioty przedstawione jedynie ***ewokowany***, tj. przywoływany – jak to się dzieje np. w *Hanemannie* Stefana Chwina, gdy bohaterowie wkraczają do obcego, poniemieckiego mieszkania i znajdują w nim ślady dawnych mieszkańców; albo w *Prawieku i innych czasach* Olgi Tokarczuk, gdzie zwykły przedmiot, jakim jest młynek do mielenia kawy, zamienia się niemal w bohatera opowieści (rozdział pt. *Czas młynka Misi*), staje się symbolicznym znakiem kumulacji czasu, łącznikiem między pokoleniami i także znakiem przejścia od dzieciństwa ku dorosłości. Nawiasem mówiąc, w tej powieści także tytułowa nazwa miejsca, jakim jest Prawiek, równocześnie wywołuje temat czasu – nazwa jest związaniem przestrzeni i miejsca w jedną całość. Ogólnie można powiedzieć, że **wszelkie motywy statyczne mogą być niejako katalizatorami rozmaitych czasowych zależności – mogą zostać użyte jako znaki czasu**.

Popatrzmy na chwilę pod tym kątem jeszcze na *Stepy akermańskie* Adama Mickiewicza, w których ogromnie ważną rolę pełni – wywołany przez intensywne doznanie siebie w odkrywanej przestrzeni – czas teraźniejszy, przypominający jednocześnie o bolesnej nieobecności na Litwie, o opuszczonej czasoprzestrzeni. Ewokowany czas to po trosze przeszłość, z Litwą związana, a po części psychologiczny czas alternatywny, charakterystyczny dla tęsknoty. W nim osoba ogarnięta nostalgią odnajduje swój „dom", jakby drugie, równoległe „teraz", w którym może towarzyszyć myślą innym osobom, a także być w ulubionym przez siebie miejscu. Wiersz ten, abstrahując od znanych patriotyczno-biograficznych wątków, można więc czytać również jako utwór ukazujący paradoks równoczesnej obecności i nieobecności, spełnienia i niespełnienia, które wzajemnie się potęgują w czasie teraźniejszym – paradoks bycia w „tu-i-teraz" czasoprzestrzeni fizycznej oraz „tu-i-teraz" czasoprzestrzeni pragnień.

Odbiór tekstu, znaczenie i czas

Jeszcze innym **problemem jest relacja między czasem świata przedstawionego i *czasem odbioru***. Wrażenie wolnego lub szybkiego upływu czasu wynika wszak i z kompozycji oraz zawartości tekstu, i sposobu czytania – te czynniki

się wzajemnie warunkują. W niektórych dziełach – czy przez metatekstowe uwagi, czy przez powtarzanie sekwencji, czy przez brak oczywistej spójności tekstu, czy wreszcie przez stopień szczegółowości opisu – uwaga odbiorcy skierowywana jest nie tylko na sam świat przedstawiony, lecz także na sam fakt, że jest on przedstawiany w jakimś czasie oraz że domaga się od nas czasu.

Hiperrealistyczny opis może na przykład zawierać tyle drobiazgowo ukazanych elementów, że daje wrażenie bardzo długiej obserwacji, „rozciągania się" czasu. Odczytanie takiego opisu trwa więc właściwie tyle, ile zabrałoby dokładne obejrzenie tego samego w rzeczywistości. Ponieważ jednak przywykliśmy do skrótów czasowych w utworach, tego typu opisy wydają nam się albo zbyt długą przerwą w akcji, albo nie tyle wiarygodnym przedstawieniem, ile właśnie zaprzeczeniem realności, zwróceniem uwagi na fakt, że coś jest przedstawiane przez kogoś w określony sposób. Warto pod tym kątem prześledzić na przykład początkową scenę *Podglądacza* Alaina Robbe-Grilleta, w której linia wzroku bohaterów wyznacza jakby kolejne opisywane elementy, a przybywaniu szczegółów nie towarzyszy, paradoksalnie, przyrost faktycznej wiedzy o przedstawianym świecie, gdyż to nie fabuła, a „bycie opowiadanym" i „bycie oglądanym", jak również schematyczność powieści kryminalnej stały się tematem tego zaskakującego utworu.

I odwrotnie – bywają tekstowe prezentacje rozmaitych zjawisk (ruchów, zdarzeń, wyglądów) tak krótkie, momentalne, że są jakby rejestracją poszczególnych aktów percepcji, odpowiednikiem „rzutu oka" czy usłyszenia bądź dotknięcia. Taka też jest często rola trzywersowego gatunku poetyckiego, jakim jest haiku – to rodzaj tekstowej „stop-klatki", zatrzymującej doznanie, a więc utrwalającej dla odbiorcy mijający czas jakby w skali 1:1. Nie tylko jednak w tej wyjątkowej formie zamknięte są momentalne doznania. Błyskawiczne odczytanie ułamkowego zdania, wersu czy fragmentu, zawierającego drobne postrzeżenie, stanowić może odpowiednik mignięcia przedstawianych zjawisk w ukazywanej rzeczywistości (mistrzem chwytania takich momentów i składania z nich czasowo-postrzeżeniowych kolaży był, zarówno w wierszach, jak i prozie, Miron Białoszewski).

Druga kwestia związana z czasem odbioru to sprawa swego rodzaju obcości czytelniczego kontekstu, gdy między odbiorem współczesnym a historycznym zachodzi z jakichś względów istotna różnica. Nawet gdy czas jest w utworze określony, a więc na pozór wszystko jest oczywiste i jawne – na przykład daty, nazwy historycznych epok, nazwy miejsc i przywołane autentyczne wydarzenia – zawsze może dojść do oderwanej od prezentowanych realiów interpretacji czasu. Funkcja dat i tym podobnych wskazówek może być zresztą bardzo różna, podobnie jak w wypadku nazw rzeczywistych miejsc – mieści się gdzieś na skali od uprawdopodobnienia fikcji do odrealnienia rzeczywistości.

Popatrzmy na przykłady realistycznej powieści Balzaka pt. *Kobieta trzydziestoletnia* i opowiadania fantastycznego Bułhakowa pt. *Fatalne jaja* – w jednym i drugim przypadku mamy dokładną charakterystykę miejsca i czasu, ale w pierwszym utworze cho-

dzi o wytworzenie „efektu realności" poprzez przywołanie historycznego kontekstu Paryża lat 30. XIX wieku, a w drugim o wiarygodność narratora, potrzebną do efektu zaskoczenia –w moskiewskich realiach lat 20. XX wieku nagle bowiem pojawią się potem elementy groteskowe i niesamowite.

Odmienną, symboliczną funkcję pełnią: tytułowy rok 1984 w powieści Orwella i data w opowiadaniu Herlinga-Grudzińskiego pt. *Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej A.D. 1998* – oba teksty prowadzą własną grę z czasem historycznym. W pierwszym przypadku data stanowi znaczące odwrócenie cyfr w roku, w którym utwór został napisany, jest więc sygnałem odległego jeszcze, ale zaczynającego się już zagrożenia, sugestią, że to, co w tej antyutopii fantastyczne, bierze swój początek z realnej polityki. Tytuł jest więc w równym stopniu znakiem fikcji fantastycznej, co ostrzeżeniem. Warto też przypomnieć, że futurystyczna wizja Orwella nabrała w Polsce stanu wojennego, a więc początku lat 80. ubiegłego wieku, zupełnie nowego, aktualnego znaczenia – okazała się doskonałą satyrą na reżimową propagandę.

Z kolei opowiadanie polskiego pisarza powstało w roku 1987, opublikowano je w 1990 – data w tytule była więc niegdyś także znakiem fikcji, ale równocześnie jakby zapowiedzią możliwego, bardzo realnego zagrożenia (perspektywa niecałych 10 lat). Na dodatek poprzez dawny, archaiczny już zapis daty (łacińskie Anno Domini, tj. Roku Pańskiego) i sugestię odtworzenia zdarzeń z kroniki, mamy tu do czynienia, paradoksalnie, z futurystyczną wizją *ex post* (kroniki wszak pisze się po fakcie), upewniającą nas, że to, co się stało, wydarzyło się naprawdę i zarazem jest już odległe – właśnie niczym kronikarskie zapisy sprzed stuleci. Całe opowiadanie może być odczytane przez to jako pytanie, w jakim stopniu zdarzenie wyobrażone i przeżyte staje się zdarzeniem realnym i w jakim czasie mieszczą się hipotetyczne wypadki – co zresztą wydaje się jednym z głównych tematów pozornie realistycznych opowiadań Herlinga-Grudzińskiego.

Na koniec, aby pokazać choć trochę nadzwyczajne możliwości operowania czasem w tekście, wspomnijmy tu o takich rozwiązaniach artystycznych, jak:

- jeden wypełniający całą powieść i „streszczający" egzystencję dzień (np. w *Ulissesie* Jamesa Joyce'a czy w *Pani Dalloway* Virginii Woolf);
- upływ lat, a jednocześnie „koncentracja" czasu w określonych, znaczących chwilach z przeszłości, które wciąż prześwitują w kolejnych etapach życia bohatera (przykładem jest *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta);
- inność czasu choroby i jego zderzenie z czasem historycznym (jak w *Czarodziejskiej górze* Manna, w której pobyt w sanatorium jest zarazem konfrontacją z innym wymiarem czasu i doświadczania siebie);
- rekonstrukcja i kreacja historycznych zdarzeń (niczym w *Żmucie* Jarosława Marka Rymkiewicza, pokazującym splątanie czasu opowieści i życia jej bohatera, Mickiewicza, a także domniemań i wyobrażeń w jeden nie do rozsupłania węzeł, czyli tytułowy żmut [z litewskiego: supeł niemożliwy do rozplątania]);
- ukazanie pracy pamięci, która w ciągłych retrospekcjach i nawrotach stopniowo uwalnia kolejne sceny (jak w *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall czy w „rozsypanej" konstrukcji *Nieszczęsnych* B.S. Johnsona, gdzie w każdej części musimy od nowa układać sobie czasowe relacje, by zrozumieć całość opowieści o przyjaźni i umieraniu przyjaciela);

- „zacinanie się" przebiegu czasu (jak w *Krainie chichów* Carrolla czy *Witajcie w Ciężkich Czasach* Doctorova, gdzie nagle w jakimś miejscu w przestrzeni czas się zatrzymuje, jest wyłączony spoza ogólnego prawa);
- ukazanie życia bohaterów poprzez perspektywę ich ostatnich chwil (np. w *Pięciu śmierciach* Anny Bojarskiej, gdzie okoliczności śmierci stanowią początek, a zarazem wyjaśnienie i konsekwencję całej historii życia poszczególnych bohaterów);
- cykliczność, powtarzalność, jednocześnie kumulacja, a bywa że i zatrzymywanie się czasu oraz jego, by tak rzec, różnowartościowość (jak w *Stu latach samotności* Gabriela Garcíi Márqueza, w których na przykład przez jakiś okres w jednym z pokoi trwa nieustannie marcowy poniedziałek, poza tym ludzie znikają i pojawiają się w rozmaitych porach, epokach i wcieleniach, a każdy przy tym żyje w swojej samotności i swoim czasie).

Przedstawione wyliczenie to, rzecz jasna, tylko drobniutki fragment ogromu możliwości, które otwiera literatura. **Czas literackich utworów jest bowiem konstrukcją, formą ekspresji** – jak wszystko, co znajdzie się w polu oddziaływania języka oraz wyobraźni.



Kto czyta, staje się świadkiem czasu – jego wielokierunkowości oraz skomplikowania; dawnych i obecnych stanów świata oraz ludzi, minionych i obecnych wyobrażeń. Analiza czasu w utworze może być rozumiana także jako analiza sytuacji egzystencjalnej, ujawnienie stanu świadomości, kulturowego wtajemniczenia, jako możliwość dotknięcia metafizycznego rdzenia ludzkiego bytu, na który składają się trwanie i zmiana, życie i śmierć, znana i różnie pamiętana przeszłość oraz lokowana w przyszłości nadzieja.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Zapisz na osobnych kartkach 5 różnych sytuacji czy zdarzeń – potem układaj je w różnej kolejności, przypisz bohaterom, i wymyślaj połączenia między nimi tak, by uzyskać a) ciąg przyczynowo-skutkowy, b) czysto chronologiczny układ zdarzeń, c) układ teleologiczny, d) funkcjonalny. Wszystkie kartki muszą być wykorzystane. Napisz te 4 wersje opowieści.
2. Przeczytaj z tomiku Czesława Miłosza pt. *Dalsze okolice* 3 wiersze: *Uczestnik*, *Fotografia* i *Trwałość*. Spróbuj odpowiedzieć sobie na pytanie, kim jest i kim chce być wobec czasu podmiot tych wierszy?
3. Przeczytaj pierwsze 4 akapity *Podróży z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego. Co dzieje się z czasem w obrębie każdego z nich, jak łączą się ze sobą, jakie wrażenie wywołuje to w czytelniku?

Podpowiedź bibliograficzna:

1. Kazimierz Bartoszyński, *Konstrukcja czasu w literaturze polskiej XX wieku (szkic syntezy)*, w: tegoż, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991.
2. *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1993.
3. Edward Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2001.
4. Seweryna Wysłouch, *Problematyka symultanizmu w prozie*, Poznań 1981.
5. Franz Stanzel, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, przeł. R. Handke. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego*", t. 1, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977.

15. Narzędzia poznania, nośniki ekspresji: środki stylistyczne

Ważne pojęcia: **figury** · **tropy** · **neologizmy** · **teoria metafory** · **semantyka**

Nie ma wypowiedzi ustnej czy pisemnej bez środków stylistycznych – sam dobór odpowiednich słów jest zarazem wyborem formy ekspresji, decyzją stylistyczną. Takich decyzji, nieświadomie, codziennie podejmujemy tysiące. Liczy się nie tylko trafność w nazywaniu czy pokazywaniu zjawisk, lecz także brzmienie wyrazów, układ słów w zdaniu, ich wzajemna łączliwość itd., bo one składają się na efekt – perswazyjny, ozdobny, informacyjny, dydaktyczny, humorystyczny czy inny, w zależności od sytuacji komunikacyjnej i typu tekstu. A zatem – **tak jak nie można się nie komunikować, tak i nie można nie podejmować wyborów stylistycznych**. Nawet tak proste, nieliterackie i niepoetyckie formy przekazu, jak rozkaz czy instrukcja obsługi pralki są rezultatem wyborów, a „oschłość" stylistyczna tych form to nic innego, jak skutek odpowiedniego doboru słów (i eliminowania zbędnych) oraz umiejętnej konstrukcji całej wypowiedzi.

Literaturoznawcza *stylistyka* to dział poetyki, który – nawiązując do osiągnięć retoryki i językoznawstwa (stylistyki jako części lingwistyki) oraz historii literatury – zajmuje się opisem i typologią rozmaitych zjawisk stylistycznych obecnych w utworach literackich. O różnych stylach oraz odmianach stylizacji i podstawach analizy stylistycznej utworów będzie mowa w następnym rozdziale, tu jedynie zostaną wymienione rozmaite zabiegi językowe. Aby w sposób możliwie prosty i syntetyczny przedstawić panoramę środków stylistycznych (tj. ich głównych odmian), posłużymy się podziałem tych zabiegów według „poziomów" czy też „stref" językowych, czyli działów lingwistycznych – od fonetyki po składnię. Najwięcej miejsca przypadnie zabiegom semantycznym i metaforze, jako królowej literackiego stylu. Niektóre zabiegi stylistyczne zostały dość arbitralnie przypisane do danej grupy lub wspomniane dwukrotnie – język bowiem jest żywą całością; nie tylko nie mówimy osobno jego działami, ale używamy często zabiegów skomplikowanych, dających się różnie zrozumieć i przyporządkować do kilku językowych „poziomów".

Klasyfikacja poniższa jest więc tyleż ułatwieniem, co uproszczeniem (prace z zakresu retoryki, stylistyki językoznawczej i literackiej zawierają dużo rozmaitych typologii).

W utworach artystycznych, w których cały świat przedstawiony zależny jest jedynie od tego, jakich i w jaki sposób użyto wyrazów, ukształtowanie językowej „faktury" tekstu jest niezwykle istotne, można nawet powiedzieć, że decyduje o naturze, tj. charakterze tego świata i wszelkich jego przedmiotów. **Styl tekstu obejmuje wszystkie jego płaszczyzny, jest** – jak to trafnie ujął badacz języka artystycznego, Aleksander Wilkoń – **„wyborem, transformacją i organizacją środków językowych użytych w danym tekście". Styl jest także, a może nawet przede wszystkim, „zjawiskiem semantycznym"**[187]. Takie rozumienie stylu – jako zjawiska semantycznego – będzie nam tu dalej towarzyszyć (więcej o stylu i odmianach stylizacji – zob. następny rozdział).

Skutecznego podejmowania stylistycznych decyzji uczyła niegdyś przed wiekami retoryka – pokazywano, jak przemawiać w oficjalnych i mniej oficjalnych sytuacjach, dostosowując wypowiedź do audytorium i okoliczności, a także celu, jaki się chce osiągnąć; dyskutowano nad tym, jak dobrać trafnie słowa do zamierzonej treści oraz do typu wystąpienia.

Już w antyku zaczęto dzielić różnego rodzaju zabiegi na trzy kategorie – 1) środki związane z układem zagadnień w wypowiedzi, tematem i sposobem nawiązywania kontaktu ze słuchaczami, czyli *figury myśli* (np. pytania retoryczne, zwroty do publiczności, podsumowania dotychczasowych wywodów, powoływanie się na czyjeś słowa lub na jakiś przykład itp.); 2) środki wiążące się z użyciem słów w takiej, a nie innej konfiguracji w zdaniu czy fragmencie, czyli *figury słów* (inaczej: figury mowy, np. powtórzenie, szyk przestawny, paralelizm składniowy czy elipsa); 3) *tropy*, czyli przekształcenia semantyczne, a więc zabiegi polegające na użyciu słów w ich niedosłownym lub innym od przyjętego znaczeniu [od gr. *tropos* = zwrot, obrót]. Tropy charakteryzowano jako zamianę wyrazów – na zasadzie podobieństwa, przeciwieństwa lub analogii pomiędzy ich znaczeniami bądź też przeniesienia cech z rodzaju na gatunek, gatunku na rodzaj czy pomiędzy gatunkami (w rezultacie powstają na przykład wyrażenia łączące właściwości istot żywych i przyrody nieożywionej). Posługiwanie się tropami traktowano jako cechę stylu ozdobnego. Zaliczano do nich przede wszystkim rozmaite odmiany przenośni oraz metaforycznych porównań i epitetów, także ironię czy omówienie. Według różnych podziałów tropy albo stanowiły odmianę figur słów, albo osobną grupę zabiegów.

Poetyka przez całe wieki nawiązywała do tego retorycznego dziedzictwa, rozbudowując podziały i dołączając opisy kolejnych figur. Śladem tych retorycznych koneksji jest fakt, że do dziś używa się wymiennie określeń „figury retoryczne", „figury stylistyczne" czy „figury poetyckie" oraz, odpowiednio, „środki retoryczne", „środki stylistyczne" i „środki poetyckie", choć zabiegi te mogą występować w bardzo różnych tekstach. Siłą rzeczy jednak – z racji powiązań poetyki najpierw z poezją ⇨ uwagi ze s. 17 i 170, potem zaś z proza-

[187] A. Wilkoń, *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice 1999, s. 145–146.

torską i poetycką dziedziną artystycznych wypowiedzi – główny obszar zainteresowania poetyki w odniesieniu do kwestii stylistycznych to powiązanie figur z funkcją estetyczną utworów [na temat funkcji ⇨ s. 52]. Szczególnie zaś zabiegi semantyczne, w tym metafory, stały się przedmiotem badań literaturoznawczej stylistyki. Od wieku XIX istnieje również stylistyka lingwistyczna, która zajmuje się badaniem języka, w tym rozmaitymi formami językowej ekspresji, indywidualnej i utrwalonej w społecznych wzorcach, oraz charakterystyką dominujących w danym okresie i w danej kulturze stylów językowych, także norm poprawnościowych. Stąd możemy mówić aż o troistej tradycji zajmowania się środkami stylistycznymi, która wpłynęła na stan obecnej wiedzy, a każda z tych dziedzin wypracowała własne klasyfikacje i terminy.

Ponieważ jednak nie ma wyrazistych granic ludzkiej ekspresji, a to, co *zleksykalizowane* (czyli utarte, należące już do leksykonu, w sensie: zbioru słów i zwrotów dostępnych wszystkim użytkownikom danego języka) i nieliterackie (bo nieumieszczone w literackim kontekście), lecz oryginalne, frapujące i/lub piękne, sąsiaduje z tym, co literackie, nowe i twórcze – przykłady będą pochodziły z bardzo różnych źródeł[188]. Zresztą każdy z nas – tylko dzięki znajomości rodzimego języka – jest potencjalnie zarówno codziennym twórcą stylistycznych nowości, jak i twórczym (bo zaangażowanym w narodziny sensu, brzmienia, międzysłownych zależności) odbiorcą zabiegów stylistycznych, którymi posłużyli się inni. Są one zawarte w utworach literackich, hasłach reklamowych, dialogach filmowych, esejach, reportażach, felietonach, prasowych tytułach, tekstach piosenek czy nazwach firm; lista ta nie ma końca.

I choć przywykliśmy na co dzień myśleć o środkach stylistycznych jako „ozdobnikach", czyli mniej więcej odpowiedniku rodzynek w cieście, wyciąganych przy analizie (szkolna analiza przypomina często właśnie wydłubywanie przez dzieci bakalii z ciasta i jedzenie ich osobno – co pozwala rozpoznać smak bakalii, lecz uniemożliwia smakowanie całości), to są one tak naprawdę budulcem naszej mowy, poza tym nigdy nie występują pojedynczo, bez kontekstu.

Rzecz jasna, gdy rozpatrujemy językowe własności utworów literackich, zwracamy przede wszystkim uwagę na to, co nowatorskie, niezleksykalizowane, zaskakujące, szukamy efektów stylistycznych, dzięki którym da się dany utwór odróżnić od innych, docenić jego wartość i oryginalność. Nacisk kładziony jest więc zwłaszcza na różnorakie neologizmy i wyrażenia metaforyczne. Jednak **na styl składają się wszelkie wyraziste elementy czy tendencje, one też współtworzą sens całości, są śladem czyjegoś indywidualnego sposobu widzenia świata, a także wpływu historycznych norm czy dominujących stylów obecnych w danej epoce** (zob. następny rozdział). W dodatku

---

188 Jeśli chodzi o cytowane przykłady, to ze względów praktycznych – przy pojedynczych, niekomentowanych szerzej, zabiegach – najczęściej podaję jedynie inicjały autora. W razie cytowania różnych książek tego samego pisarza po ukośniku umieszczam pierwszą literę tytułu. Wykaz tomów, z których zaczerpnięte są przykłady, znajduje się na końcu rozdziału.

z jednej strony zawsze musimy myśleć o całych utworach i o tym, co w nich jest najważniejsze, z drugiej – pamiętać o subiektywności naszych spostrzeżeń i o tym, że dokonujemy, chcąc nie chcąc, wyboru zabiegów według ich wagi dla naszej interpretacji; co jest tyleż koniecznością (nie sposób wszak mówić o wszystkim), ile ograniczeniem.

I jeszcze dwie uwagi: **każdy element językowy może modyfikować sens tekstu, każdy lingwistyczny wybór jest interpretacją świata, o którym się mówi. Nie ma więc neutralnych jednostek, choć na tle pozostałych niektóre mogą się wydawać nienacechowane – i rzeczywiście w niektórych kontekstach będą pełnić nikłą rolę, gdyż to kontekst nadaje wyrazistość stylistyczną poszczególnym słowom czy zwrotom**. Z punktu widzenia stylistyki niemal nie istnieje zjawisko wyrazów równoznacznych, synonimicznych, gdyż odpowiadające sobie sensem i zakresem słowa mają różne zabarwienie. Mogą być na przykład bardziej regionalne bądź naukowe, bardziej lub mniej oficjalne, mieć różną etymologię i historię, a przez to tworzyć różne konotacje (por. zwykły spójnik „by", gwarowe „coby" i przestarzałe „iżby"; ten ostatni w potocznej wypowiedzi brzmi pretensjonalnie lub humorystycznie). Zatem te same słowa – umieszczone w nienaturalnym dla siebie kontekście – choćby były najbardziej pospolite, będą się silnie wyróżniać (niczym wyrazy z gwary góralskiej i potoczne francuskie zwroty nieraz łączone celowo w jednym zdaniu przez Witkacego). Inaczej mówiąc – **każde niemal słowo, umiejętnie zderzone z sąsiednimi, może stać się źródłem stylistycznego efektu**.

Fonetyczne środki stylistyczne

Ogólnie rzecz biorąc, **ta grupa zabiegów poetyckich polega na wykorzystaniu podobieństwa brzmieniowego, przypadkowych i celowych asocjacji dźwiękowych między wyrazami, a także między językiem a odgłosami dochodzącymi z rzeczywistości**. Nagromadzenie podobnych głosek może prowadzić do efektu *eufonii*, czyli harmonii dźwiękowej w utworze, miłych dla ucha współbrzmień, „muzyczności" tekstu, albo wręcz odwrotnie – do *kakofonii* (gdy słychać zgrzyty, trudne do wymówienia lub brzmiące nieprzyjemnie zderzenia spółgłosek). [*Eufonią* lub *eufonologią* nazywano też naukę o brzmieniowej organizacji wypowiedzi poetyckiej, w tym rozumieniu eufonologia byłaby więc częścią poetyki czy teorii języka poetyckiego, co w dość arbitralny sposób wykluczałoby prozę jako przedmiot analizy fonetycznej]. Dla porównania warto sobie przeczytać na głos dwa utwory: melodyjną *Karuzelę z Madonnami* Mirona Białoszewskiego i pełen dźwiękowych dysonansów wiersz *Do prostego człowieka* Juliana Tuwima.

Jednak lepiej nie wartościować w ten łatwy sposób zabiegów fonetycznych, gdyż w różnych utworach służą przywołaniu rozmaitych wrażeń. Mogą to być celowo dobrane znaczące relacje między wyrazami, zdaniami, wersami czy

obrazami w tekście, imionami osób, nazwami miejsc i rzeczy, także bardziej podświadome asocjacje (warto przeanalizować pod tym kątem *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza, *Szumy, zlepy, ciągi* Mirona Białoszewskiego oraz *Wołokę* Mariusza Wilka), bądź też zabiegi dość oczywiste, o jasnej funkcji (np. nazwisko znaczące: „Pitz", bohaterki *Pawia królowej* Doroty Masłowskiej czy zamieszczone tam, lekko tylko zmienione, nazwiska dziennikarzy telewizyjnych).

Zabiegi fonetyczne mogą mieć także znaczenie mnemotechniczne – to znaczy ułatwiają zapamiętywanie: tekstu lub wrażeń, do których się on odwołuje, albo jednego i drugiego, co tradycyjnie znajdowało zastosowanie w konstruowaniu utworów poetyckich, przekazywanych wszak przez wieki drogą ustną z pokolenia na pokolenie. Oprócz tego wartość mnemotechniczną dźwiękowej strony tekstu wykorzystuje się m.in. w tworzeniu sentencji, porzekadeł, piosenek, pieśni, modlitw, przyśpiewek ludowych, wierszyków dydaktycznych i satyrycznych, pseudonimów oraz imion postaci literackich. Obecnie także w układaniu reklam, chwytliwych nazw marketingowych, tytułów w rozmaitych mediach, nazw portali, nicków i in.

Środki fonetyczne mogą ponadto mieć właściwości kompozycyjne – dawać poczucie całości dzięki nadrzędnemu, ujednolicającemu tekst efektowi. A mogą tylko łączyć ze sobą wybrane słowne elementy, części wypowiedzi, tworzyć z tych połączeń nielinearne (tj. nieciągłe i nieprzebiegające zgodnie z naturalną kolejnością czytania wyrazów) „szlaki", dzięki którym ujawnione zostaną nieuchwytne przy innym zestawie słów związki między znaczeniami (jak dzieje się często w wierszach Juliana Przybosia czy Brunona Jasieńskiego, Stanisława Barańczaka bądź Leszka Engelkinga). Z tym wiąże się także kwestia rytmizacji tekstu dzięki niektórym, opartym na powtórzeniu zabiegom. Można nawet powiedzieć, że – w drugą stronę – każde, jakiekolwiek powtórzenie słów czy ich fragmentów ma walor fonetyczny i jednocześnie, potencjalnie, rytmizacyjny [na temat rytmu w tekście ⇨ s. 165].

Do bogatej grupy zabiegów fonetycznych należą:

1. ***Instrumentacja głoskowa*** – zabieg polegający na nagromadzeniu określonych dźwięków mowy (samogłosek lub spółgłosek). Może to być:
   a) *instrumentacja samogłoskowa* – np. „k**o**nie k**o**pytami zł**o**t**o** nad w**o**d**ą** m**ą**c**ą**" (JCz) czy futurystyczne: „b**aa**rwy w **a**rw**a**h **a**r**a**bist**a**nu" (AW);
   b) *instrumentacja spółgłoskowa* – np. „wzgó**rz**e na dro**ż**yn sk**rz**y**ż**owaniu", „ziemio wo**nn**a, wi**nn**a i łu**nn**a" (JCz).

   Często instrumentacja głoskowa łączy obie te możliwości; występuje również jako pojęcie nadrzędne wobec innych, specyficznych form instrumentacji, takich jak niżej w punktach 2–3.
2. ***Aliteracja*** – rozpoczynanie sąsiednich wyrazów od tej samej litery/dźwięku, jak w dawnych słynnych aktorskich pseudonimach **B**rigitte **B**ardot lub **G**reta **G**arbo; w tekstach literackich często jako zabawa fonetyczno-semantyczna: „Już nas znudzili **P**laton i **P**lotyn, i **Cz**arlie **Ch**aplin, i **cz**ary **cz**apel" (BJ), „**ci**ężkie **c**ielsko niedzielnej gazety" (SB) – lub metoda delikatnego pod-

kreślania metafory i sugerowania związku semantycznego między wyrazami: „**M**ęka **m**gły na krzyżu. / **M**ży twój głos do **m**nie" (EL/J).

3. ***Onomatopeja*** – pojedynczy ***wyraz dźwiękonaśladowczy***, odtwarzający za pomocą głosek danego języka jakieś dźwięki z rzeczywistości; w wersji zleksykalizowanej: chlup, zgrzyt, szu-szu, miau, hau, bulgot, zgrzyt, szelest itp. Oryginalne onomatopeje są zarazem neologizmami fonetycznymi, a często i leksykalnymi: np. „będzie wiuwało" (MB), „bac!" i „czykczyrikać" oraz „pimpilić" (JT).

4. ***Harmonia dźwiękonaśladowcza*** – taki rodzaj instrumentacji tekstu, której celem jest uzyskanie efektu brzmieniowego podobnego do jakichś odgłosów z rzeczywistości – np. wrażenie śpiewu, ulicznego gwaru, szumu potoku, bicia dzwonów. Efekt ten osiągany jest zarówno za pomocą powtórzeń pojedynczych dźwięków, jak i sylab bądź całych wyrazów, a często po prostu nagromadzenia onomatopei. Oto przykładowa zwrotka, oddająca miękkie przelewanie się rzecznej wody: „na fale fal len na leny lin / nieczułem czołem czułem / od doli dolin do Lido lin / zaniosło wiosła mułem" (BJ). Dla odmiany – oddający dźwięki perkusji fragment: „ostro gra orkiestra -kiestra z czterech rogów, czterech estrad" (JT).

5. ***Paronomazja*** – nonsensowna, żartobliwa gra słów oparta na podobieństwie brzmieniowym wyrazów; jak w cytowanej wyżej zwrotce z wiersza Brunona Jasieńskiego. Inne przykłady: „admirały – bambirały" (JT), „sikora na cierniu poćwierkując cierpnie" (JP) czy wyrażenie „Barbaro barokowa" (MB) (w tym ostatnim przypadku chodzi także o efekt znaczeniowy, bo nazwana tak jest w wierszu barokowa rzeźba św. Barbary). Paronomazja często powstaje jako efekt związany z *fałszywą figurą etymologiczną*, można ją też potraktować jako odmianę *kalamburu* (zob. niżej).

6. ***Kalambur*** – dowcip językowy, zabieg tyleż fonetyczny, co semantyczny, często wykorzystujący także budowę słowotwórczą wyrazów; gra słów polegająca na podobieństwie brzmieniowym i różnicach znaczeniowych między zestawionymi ze sobą wyrazami, często używana w reklamach i żartach; rodzaj brzmieniowej aluzji. Przykłady: „Odyseusz – król Itaki i owaki" Juliana Tuwima[189]; aforyzm Stanisława Jerzego Leca: „Salto m o r a l e jest bardziej niebezpieczne niż salto mortale". Istnieją także kalambury, które są żartami językowymi zawartymi w samej formie zapisu, jak „M'ironia" (tj. ironia Mirona; MB), czy zależne również od bezpośredniego kontekstu, jak „baronówna von Obrock" Witkacego[190] (por. niżej uwagi o neologizmach fonetycznych), lub od znajomości obcego języka, jak wiersz pt. *Without* Jacka Podsiadły, składający się jedynie ze słów „przyniosłem ci bez". [Angielskie *without* to odpowiednik polskiego przyimka „bez", pozbawiony polskiej dwuznaczności; ang. rzeczownik oznaczający krzak bzu to *lilac*].

---

189 Z tomu humoresek: J. Tuwim, *A to pan zna*, Wrocław 1991.

190 Z dramatu pt. *Matka*.

Do szerokiej grupy żartów słownych, jakimi są kalambury, można też zaliczyć gry językowe powstałe na podstawie *anagramów*, czyli wyrazów ułożonych z przestawionych w całym słowie sylab lub liter (jak pomysł Juliana Tuwima na własny pseudonim: *Lutni, ujaw mi!*; zob. też niżej przykłady rymów anagramowych), także *metagramów*, które polegają na wymianie tylko pierwszych liter pomiędzy sąsiednimi słowami (np. w nazwisku bohatera *Matki* Witkacego: Antoniego Murdel-Bęskiego).

7. ***Figura etymologiczna***: również zabieg z pogranicza fonetyki i semantyki; takie zestawienie słów podobnie brzmiących, które przypomina o ich wspólnych etymologicznych korzeniach (np. czołg, który się czołga; bydło, które bytuje), poezja często korzysta z tego chwytu, sama jest bowiem źródłem pamięci językowej w danej kulturze; np. „ich słowa są (...) obłe jak obłoki" (SB), „bezkrwawo kwitnie krwawnik" (JPod) czy „potwarz, śliny bladej salwy w twarz" (DM).
8. ***Fałszywa figura etymologiczna*** – to jeden z zabiegów fonetyczno-semantycznych; oznacza takie zestawienie słów, by zasugerować – niezgodnie z rzeczywistym pochodzeniem – ich wspólną etymologię (a więc i po części znaczenie). Fałszywa figura etymologiczna łączy wyrazy o brzmieniowo podobnym lub identycznym rdzeniu, jest rodzajem odkrywczej zabawy językowej, np. „but w butonierce" (BJ); „tłum, który tłumi i tłumaczy" (SB); „potok toczy potoczną przenośnię" (JP). To ostatnie wyrażenie zawiera zarówno figurę etymologiczną – „potok toczy", jak i fałszywą „potok...potoczną", co daje efekt dwuznaczności: potoczny = pospolity i potokowy, czyli należący do potoku – powstaje więc rodzaj kalamburu (zob. wyżej pkt 6).
9. ***Echolalia*** i ***glosolalia*** – całościowe, tj. obejmujące zwykle większe partie tekstu nacechowanie fonetyczne utworu dla wywołania efektu czysto muzycznego powtórzenia, „echa", lub wywołania wrażenia, że używa się nowego, nieistniejącego języka:
   a) *echolalia* – jak w cytowanej wcześniej (4) zwrotce z Jasieńskiego – ciągi wyrazów powtarzające ich niewielkie fragmenty; za pomocą echolalii tworzy się tekst albo całkowicie nonsensowny (jak naśladujące muzykę refreny w ludowych przyśpiewkach czy jazzowym stylu *scat*, np. w nagraniach Urszuli Dudziak, w których artystka naśladuje głosem różne instrumenty) albo niosący wiele znaczeń, pełen figur etymologicznych, także fałszywych, paronomazji, kalamburów (jak futurystyczne *namopaniki* Aleksandra Wata);
   b) *glosolalia* – pozbawiony spójności, a często i sensu zbiór wyrazów – zarówno tych istniejących, jak i neologizmów oraz przypadkowych zbitek głosek udających wyrazy; wykorzystanie asocjacji dźwiękowych w celu utworzenia próbki nowego języka, który może udawać albo sposób mówienia małego dziecka lub jakiś język obcy albo starodawny – jak w słynnych *Słopiewniach* Tuwima oraz niektórych utworach futurystycznych Aleksandra Wata, Stanisława Młodożeńca oraz Tytusa Czyżewskiego.

Glosolalia i echolalia często się ze sobą łączą, a duża część zawartych w nich wyrazów to *neologizmy całkowite* (tj. nowe, nieistniejące słowa – zob. niżej zabiegi leksykalne) lub *neologizmy fonetyczne* (przekształcenia dźwiękowe istniejących wyrazów, zob. pkt 10).

10. ***Neologizmy fonetyczne*** – najczęściej są to nowe *wyrazy dźwiękonaśladowcze* (zob. wyżej 4.), ale mogą to być także neologizmy powstałe przez jedynie niewielką zmianę w pisowni i wymowie już istniejących słów (np. uroczy „*yeń*" – zamiast „leń", autorstwa Białoszewskiego, bądź wymawiane przez kruka *umierrram* z wiersza Podsiadły). Zabieg taki może służyć także ironicznej charakterystyce postaci – jak w jednym z dramatów Sławomira Mrożka, gdzie pretensjonalność i brak wykształcenia bohaterki ukazane są przez użycie takich słów, jak „temperatora" czy „oranżyda"[191]. Dźwiękowe neologizmy znajdziemy także w utworach, gdzie podawane są słowa obce w przybliżonej polskiej wymowie (np. w powieściach: *Monolog z lisiej jamy* Pilcha, *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* Michała Witkowskiego), czy w limerykach, bo tam niejednokrotnie dokonywane są niewielkie żartobliwe zmiany w brzmieniu słów, by zachować dokładny rym (jak w utworze W. Szymborskiej z cyklu *Z limeryków chińskich*: „działacz z dynastii Mao / narozrabiał w Chinach niemao. / Dobrze o nim pisao [...]"; WSz/R).

Do tej grupy zabiegów zaliczyć można by także wszelkie *aluzje fonetyczne* do słów już istniejących, choć to zwykle zarazem środki fonetyczne i leksykalne – jak słynne Witkacowskie niby-przekleństwa, udające wulgaryzmy, czy nowe wyrazy nawiązujące jedynie brzmieniem do istniejących słów, np. „Bo jesteś zwykłym fantastą i poetnikiem, zbłąkanym w rzeczywistym świecie" (z dramatu *W małym dworku* tegoż autora). Wyraz „poetnik" – będący *de facto* neologizmem słowotwórczym – odsyła poprzez swoje brzmienie, a także sens otaczających słów („fantasta" i „zbłąkany"), równocześnie do „poety" oraz „pątnika". Aluzje fonetyczne do innych, znanych wyrazów[192] bywają częstym źródłem kalamburów. Tworzą one między innymi absurdalny humor utworów Lema, by wspomnieć tylko postacie Indiotów czy H. Ohmera z *Dzienników gwiazdowych*.

11. ***Dialektyzmy*** fonetyczne – wyrazy zachowujące gwarową wymowę, np. góralskie „w górak" (w górach), „wzion" (wziął) w *Na skalnym Podhalu* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Ich obecność wspiera *stylizację gwarową* (o rodzajach stylizacji – zob. następny rozdział), także po części *archaizację*, gdyż w gwarach zachowały się dawne formy językowe.

12. ***Archaizmy*** fonetyczne – wyrazy zapisane w dawnym brzmieniu, np. „ociec" w *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza, „dopiroż" (dzisiejsze „dopiero" wraz z partykułą wzmacniającą „-ż") w *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza; w pierwszym przypadku chodzi o stylizację na dawną,

[191] Chodzi o *Miłość na Krymie* i Czelcową.

[192] To tzw. *adideacje*, z łac. *ad* = do, *idea* = prawzór.

historyczną odmianę języka, w drugim – bardziej o efekt humorystyczny ⇨ uwagi s. 289.

13. ***Rym*** – współdźwięczność występująca w zakończeniach pary wyrazów, zabieg polegający na zestawianiu ze sobą wyrazów o powtarzających się na końcach zespołach głosek (tzw. *komponentach rymowych*). Zwykle część wspólna obejmuje grupę od akcentowanej samogłoski do końca. Powiązane w ten sposób wyrazy albo podkreślają ważne kompozycyjnie miejsca w tekście (najczęściej – *klauzule wersów* w wierszach, ⇨ rozdz. 11) lub/i tworzą pary bądź większe grupy znaczeniowych asocjacji. Obecność rymów może współtworzyć bądź dodatkowo wzmacniać inne środki stylistyczne (takie jak instrumentacja, harmonia dźwiękonaśladowcza, figura etymologiczna, kalambur, anagram, metafora, inwersja i in.).
Klasyfikacja rymów obejmuje:

a) miejsce występowania w wierszu (najczęstsze są rymy ***rymy klauzulowe***, rzadsze ***średniówkowe i średniówkowo-klauzulowe*** ⇨ s. 195, ale mogą się pojawić w każdej części wiersza);
b) obecność stałych układów rymów bądź ich nieregularny charakter:
   - ***rymy regularne*** – stały, przewidywalny układ współdźwięczności związany z budową wiersza, podkreślający jego kompozycję, charakterystyczny zwłaszcza dla dawnych wierszy sylabicznych i stroficznych (więcej o układach rymów ⇨ s. 195 i 198);
   - ***rymy nieregularne*** – układ zaburzony, nie do końca dający się przewidzieć, z odstępstwami od schematu;
   - ***rymy przygodne***, występujące w tekście sporadycznie i często będące rezultatem przypadkowych zbieżności; ten typ rymu pojawia się też w prozie na skutek zbieżności gramatycznych zakończeń wyrazów, a w prozie ozdobnej, rytmizowanej, jako dodatkowy efekt podkreślający kompozycję zdań lub ich poetycki charakter (zob. pod tym kątem np. *Dziecko przez ptaka przyniesione* Andrzeja Kijowskiego lub *Wilczy notes* Mariusza Wilka);
   - ***rymy odległe*** – położone daleko od siebie, mogą pełnić ważną funkcję scalającą tekst, wiążą ze sobą także znaczenia całych wyrazów (zjawisko częste w twórczości Juliana Przybosia bądź Józefa Czechowicza);
c) zależność lub nie od akcentu wyrazowego – w wypadku zgodności miejsca akcentowanej sylaby w rymujących się wyrazach dzielimy rymy na: ***oksytony***, ***paroksytony*** **i** ***proparoksytony***; gdy zaś rymujące się słowa mają różne akcenty, wtedy powstaje ***rym różnoakcentowy*** (opis i przykłady ⇨ s. 196);
d) zakres sylabiczny – liczba sylab pokrywająca się w zrymowanych wyrazach: ***rymy męskie, żeńskie*** oraz ***daktyliczne*** ⇨ s. 196;
e) stopień fonetycznej dokładności (*rymy dokładne* lub *rymy niedokładne*).
   - W ***rymach dokładnych*** pokrywają się ze sobą wszystkie litery i dźwięki – od akcentowanej samogłoski do końca wyrazu.

- Wśród ***rymów niedokładnych***, jeśli są wyraziste – rozróżniamy *asonanse i konsonanse*. ***Asonanse*** oparte są na podobieństwie samogłosek: np. rym męski asonansowy – *sok : jot*; r. żeński – *warto : jabłko*; daktyliczny (składany) – *chciałabym : miara, gdy*).

  Konsonanse natomiast opierają się na spółgłoskach: np. rym męski konsonansowy – *wiersz : marsz* ; r. żeński – chłopak : *kapok*; r. daktyliczny *matematyka* : *polityki*.

  Bywają jednak rymy niedokładne łączące częściowo współbrzmienie samogłosek i spółgłosek – np. *ślepą* : *trzepot*, *trzęsły* : *przęsłem* (JCz).

  I jeszcze jedno rozróżnienie – czasem wersja pisana i mówiona rymu różnią się radykalnie. Niektóre rymy są przeznaczone raczej do odszukania wzrokiem, gdyż mimo jednakowej pisowni różna jest wymowa wyrazów – są to tak zwane ***rymy dla oka*** – np. *Tipperrary* : *dolary*[193]. A inne przeznaczone są do usłyszenia w trakcie głośnego czytania – to z kolei ***rymy dla ucha*** – jak *łóżka* : *poduszka* (JCz).

Prócz wyżej opisanych odmian rymów można jeszcze wymienić bardzo częste i łatwe do utworzenia ***rymy gramatyczne*** – w których ta sama część mowy występuje w dokładnie takiej samej formie gramatycznej (przypadek, liczba, rodzaj, czas, aspekt i in.) – na przykład: *sączy* : *łączy*; „co nie ma *istnienia*": „jest do *pomyślenia*" (JMR). Najbardziej oklepane są ***rymy banalne*** – jak *wiosna* : *radosna, grzyby* : *ryby.*

Do najbardziej oryginalnych rymów należą natomiast ***rymy egzotyczne*** – w *Rzymie* : w *Taorminie* (JI) oraz ***rymy rzadkie*** – *trylik* : *hemofilik*, *sen* : *Verlaine* (BJ); *transatlantyk: kanty* (JCz); a także ***rymy składane*** – przede mną : *ciemno* (SB), ***łamane*** – „Gdy się człowiek robi *starszy*/ tym mu wszystko bardziej *parszy-* / wieje" (TŻ); „Znowu wzorem / Monte *Christo? / znów arysto-* / kratę"... (SB) czy ***urwane*** – *nie po...!* : *ślepo* (JT). Istnieją także wyszukane ***rymy kalamburowe*** – *prymus* : *przymus* (SB), *udami* : *da mi* (JT), ten ostatni jest także składany; i ***anagramowe***, tj. złożone z przestawionych sylab lub liter – *da wnet* : *adwent*, *barok* : *korba* (JPod).

Jak z tego widać, rym jest nie tylko elementem kompozycyjnym i rytmizacyjnym oraz dźwiękowym „ozdobnikiem", lecz pełni także istotną funkcję semantyczną. Czasem nawet odczytanie samych rymowanych wyrazów w zakończeniach wersów może streszczać sens utworów, podobnie znalezienie słów rymujących się wewnątrz wiersza może nakierować uwagę na kluczowe dla interpretacji pojęcia.

[193] K.I. Gałczyński, *10 limeryków*. Cyt. za: *Księga parodii*, wyb. D. Sykucka, Warszawa 1986.

Słowotwórcze środki stylistyczne

Morfologia, jako dziedzina językoznawstwa, jest nauką o budowie i odmianie wyrazów. Tym pierwszym zagadnieniem zajmuje się w jej obrębie *słowotwórstwo*, tym drugim – *fleksja*. Fleksja obejmuje zarówno *deklinację* (przypadki, liczby, rodzaje rzeczowników, liczebników i przymiotników, także imiesłowów przymiotnikowych oraz zaimków), jak i *koniugację* (czasy, liczby, osoby, tryby, aspekty, strony czasowników). Określenie „słowotwórstwo" było do niedawna stosowane szeroko do całej lingwistycznej morfologii, stąd na gruncie poetyki przyjęło się mówić ogólnie o *słowotwórczych środkach stylistycznych*. Tu także pozostaję przy tym utrwalonym nazewnictwie. Zresztą słowo „morfologia" [z gr. *morphe* = budowa, kształt] bywa używane i poza językoznawstwem w różnych dziedzinach, np. medycynie czy geologii, a w ramach samej poetyki czasem stosowane jest w odniesieniu do kompozycji dzieł literackich, jako morfologii utworu, więc określenie „morfologiczne środki stylistyczne" mogłoby być mylące.

Bogactwo polszczyzny pod względem słowotwórczym jest oszałamiające – już sama liczba przedrostków i przyrostków, które mogą modyfikować znaczenie użytego słowa, jest ogromna. Do tego dochodzą jeszcze końcówki fleksyjne. Pisarze albo wykorzystują już istniejące możliwości – każdy ma swoje ulubione formy słowotwórcze (zleksykalizowane), z których korzysta częściej, albo tworzą własne kombinacje, czyli *neologizmy słowotwórcze*. Wielu autorów słynęło właśnie ze swoich słowotwórczych umiejętności, by wymienić tylko Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima, Brunona Schulza, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Stanisława Lema czy Mirona Białoszewskiego. Dzięki nim i ich współczesnym następcom wiele nowych słów, a dzięki temu i pojęć, emocji, zjawisk oraz doznań, zostało z niebytu „wywołanych do istnienia".

I. ***Neologizmy słowotwórcze*** to wyrazy nowe, stworzone z cząstek znaczących (tj. *morfemów*) istniejących już słów, także przez dodanie przedrostków – na początku, wrostków – w środku, i przyrostków – na końcu wyrazu. Istnieje także grupa wyrazów powstałych przez zastosowanie w odmianie nietypowych *końcówek fleksyjnych*. Obserwacja tych zabiegów jest łatwiejsza, gdy uświadomimy sobie, dzięki językoznawstwu, jaka rozmaitość panuje w budowie wyrazów. Neologizmy słowotwórcze mogą na przykład powstawać przez:

1. Dodawanie bądź odejmowanie cząstek, w tym:

a) dodanie sugestywnej cząstki słowotwórczej (przedrostka lub/i przyrostka) do już istniejącego wyrazu – jak dwaj *witacze* (od „witać", MB) i *przekolorowość* (JT), „*odymka* błękitna" (chodzi o dym papierosowy, BJ) czy *potwornawy* (SIW); *kundlizm i chciejstwo* (MW, ⇨ też niżej – neologizmy leksykalne);

b) zastosowanie przyrostków oznaczających ***zdrobnienia*** lub ***spieszczenia*** (-ka, -usia, -aczek, -eczek, -etek; -uniek; -ątko; -ąteczko itd.) – na przykład gorzko-autoironiczny neologizm: „wiosna *oddeszkowo-zmęczenkowa*" (MB; Białoszewski był chory na serce), czułe zdrobnienia: „*zieminka, ziemiątko*"

(JT), złośliwie ironiczne „Cóż to? *Mateczka* płacze? Znowu *ataczek* nerwowy?" (SIW) lub odnawiające znaczenie utartego powiedzenia „nagie fakty" – „*Nagusieńkie* fakty" (JPod);

c) zastosowanie słów lub przyrostków oznaczających ***zgrubienia*** (-isko, -ysko, -awsko, -ica, -uch) – np. *lakiery* (chodzi o „lakierki" – rodzaj butów) czy *smoczysko* (JT). Zgrubienia są często stosowane jako forma pośredniej negatywnej charakterystyki osób – np. imię żony króla Ubu[194]: *Ubica*;

d) odjęcie cząstki słowotwórczej – np. „mój na ziemi *zjaw* nagły" (od „zjawienie się", BL).

2. Utworzenie *wyrazów złożonych* – mogą to być:

a) ***zrosty*** (tak zbudowana jest nazwa świąt: *Wielkanoc*) – a więc wyrazy złożone z dwu bezpośrednio złączonych ze sobą słów, jak w *Mątwie* nazwisko bohatera*: Bezdeka* (SIW);

b) ***zestawienia*** (potoczne: *ekspres do kawy* lub *zastępca dyrektora*) – taki związek kilku słów, który daje w rezultacie jedno pojęcie – np. „płyn do wywabiania przykrych wspomnień" czy „spowalniacz czasu" i „odgromnik uczuć nieprzyjaznych" (SL);

c) ***złożenia*** (potoczne: *bankomat* czy *liczykrupa)* – wyrazy, w których środku znajduje się łączący części słowa interfiks, w polszczyźnie to najczęściej właśnie „o", także „i", „y": np. *gwiazdobranie* i *somnisfera* (JT); tu także można dopisać przykłady przymiotników złożonych za pomocą łącznika: np. kobiety „karmelkowo-lubieżne" (BJ);

d) ***kontaminacje słowotwórcze*** (tak często buduje się nazwy firm – z cząstek nazwisk lub nazw produktów, dziedzin działalności itp.) – czyli wyrazy będące „skrzyżowaniem" dwóch słów, połączeniem ich bez wrostka, naruszającym podstawę słowotwórczą jednego lub obu wyrazów; np. Witkacowskie – *śmierdziączka* (śmierdzieć + gorączka, z *Szewców*) bądź Białoszewskiego *Mironczarnia* (męczarnia + Miron).

II. Oprócz tego wymienić tu jeszcze można ***dialektyzmy słowotwórcze***, związane z preferowanymi w gwarach morfemami (jak *tłumno* zam. „tłumnie"), oraz ***archaizmy słowotwórcze*** – wyrazy utworzone według dawnych reguł lub na podstawie wyrazów z historycznego słownika (np. *Bożyc* – syn Boga, *gromowładny* – władający gromami). Ten typ zabiegów służy w utworach literackich stylizacji: np. *ozwałem się*, „*Umyśliłem najprzód*" (WG/T) czy *grododzierżca* (ASp), może też być źródłem neologizmów, które pozorują dawne lub gwarowe pochodzenie [Por. uwagi nt. archaizmów fonetycznych oraz fleksyjnych i leksykalnych].

III. ***Fleksyjne środki stylistyczne***

1. Zaliczyć do nich można przypadki celowego posługiwania się rzadkimi formami fleksyjnymi – mogą to być zarówno warianty funkcjonujące

[194] W tłumaczeniu sztuki *Ubu król, czyli Polacy* Alfreda Jarry dokonanym przez T. Żeleńskiego-Boya.

jeszcze do niedawna w lokalnej polszczyźnie, np. „*chodźta* baby" (zamiast „chodźcie" – staropolska tzw. liczba podwójna, która zachowała się w gwarze; RKp), jak i już całkowicie archaiczne i nieużywane formy deklinacyjne – np. „przyszedł *ku dziewkam u studniej*" (czyli ku dziewkom, do dziewek przy studni; w stylizowanym na staropolski wierszu *Południe*; AŚ).

Jako zabieg stylizacyjny mogą się też pojawić celowe błędy w odmianie, co ma pośrednio charakteryzować opisywane środowisko – dobrze widać to w *Pawiu królowej* Masłowskiej, gdzie bardzo często wyrazy odmieniane są źle, np. *girlandów* (zam. „girland").

2. Istnieje także ciekawa grupa ***neologizmów fleksyjnych***, które wprowadzają nowe, nietypowe rozwiązania w odmianie wyrazów – np. drwiące użycie końcówki w słowie *grubasowie* zamiast prawidłowego „grubasy" (JT); wprowadzenie liczby mnogiej wyrazu, który zwykle ma tylko liczbę pojedynczą: „wśród *niebowzięć*" (JPod), co odbiera wniebowzięciu charakter wyjątkowy, jednorazowy; lub odmiana według innego wzorca deklinacyjnego: „szofer *szofra* [...] ruga" (JT), co z kolei ma przypominać język ludzi nieokrzesanych, bo „e" ruchome pojawia się w wyrazach rodzimych (dodatkowo dzięki nietypowej odmianie zachowany jest w utworze[195] rytm).

Neologizmami są także pozorne zapożyczenia z innych języków – typu: „*Syfonus niewinnus*" czy „*lekcjus polskus*" Gombrowicza z *Ferdydurke*, które mają jedynie markować obce wyrazy przez dodanie łacińskich końcówek do polskich słów.

Leksykalne środki stylistyczne

I. Najciekawszą grupę, choć też i najmniej liczną, stanowią ***neologizmy całkowite,*** które są wyrazami zupełnie nowymi, niemającymi żadnych rozpoznawalnych cząstek słowotwórczych wziętych z innych słów, np. *wąparsje* – słowo oznaczające jakieś wykwintne danie, frykasy, wymyślone przez Witkacego (z *Szewców*) albo *sepulki* – obiekty czy narządy służące do *sepulenia*, coś co stanowi tabu w jednym z fantastycznych światów stworzonych przez Stanisława Lema w *Dziennikach gwiazdowych*. Pozostałe *neologizmy leksykalne* są zwykle – jak cytowane już powyżej *chciejstwo* i *kundlizm* Melchiora Wańkowicza – zarazem neologizmami słowotwórczymi, opierają się bowiem na rdzeniach istniejących wyrazów, ale sens nowych słów jest całkowicie oryginalny [chodzi o krytykowane przez autora społeczne cechy Polaków – związane z zamiłowaniem do snucia utopijnych wizji, postawą roszczeniową, nieumiejętnością współpracy i skupienia się na konkretnych zadaniach oraz okazywaną innym małością, tendencją do krytykanctwa i niszczenia tych, którzy wybili się ponad przeciętność].

[195] Cytat pochodzi z poematu *Bal w operze*.

II. Dobór słownictwa jest podstawowym wyznacznikiem stylu językowego, charakteryzuje postacie, podmiot utworu, przedstawiane środowiska (jak w *Konopielce* Edwarda Redlińskiego) lub ujawnia źródła stylistycznych nawiązań, językowych inspiracji (warto pod tym kątem prześledzić *Szewców* Witkacego i *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza) – albo celowo wprowadza w błąd, gdy połączone są style (w tym właśnie zasoby słów) całkowicie przeciwstawne (jak w *Wojnie polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej).
Główne odmiany słownictwa i związane z nimi zabiegi:

1) ***Kolokwializmy*** (od łac. *colloquium* = rozmowa; inaczej: *potocyzmy*) – czyli wyrazy codzienne, potoczne – jak formy przywitań i przeprosin: „siema", „sorki" [z pol. zwrotu „Jak się masz?" i z ang. „sorry" = przepraszam]. Stosowane w potocznym języku ***wulgaryzmy*** (wyrazy ordynarne, obsceniczne, od łac. *vulgaris* = pospolity) stanowią tę część polszczyzny, której nikomu nie trzeba bliżej przedstawiać, a która stała się w XX wieku równoprawną częścią słownictwa literatury, prozy i poezji. Dość już powszechnym zjawiskiem stylistycznym jest zderzenie w jednym zdaniu kolokwializmów, wulgaryzmów i wyrazów należących do języka oficjalnego, a czasem nawet naukowego (jak w twórczości Adama Wiedemanna, Doroty Masłowskiej, Jerzego Pilcha czy Andrzeja Stasiuka, także Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły i wielu innych). Do listy tej można dołączyć jeszcze ***emocjonalizmy*** – a więc wyrazy szczególnie wartościująco nacechowane, typu „żreć", „przesmaczny", „maziaje"[196].
2) ***Zapożyczenia***, nazywane jeszcze czasem też *barbaryzmami* [z łac. *barbarus* = obcy], czyli wyrazy obcojęzyczne (lub zwroty) wtrącone w tekst polski.

   Każdy język pozostaje w ciągu swojej historii pod wpływem innych – zagraniczne słowa używane są na prawach cytatu, stosowane w zapisie fonetycznym, przekładane fragmentarycznie lub w całości (zob. wyżej słowotwórcze środki stylistyczne), asymilowane w całych zwrotach lub osobno. Mogą to być też tzw. *zapożyczenia całkowite*, a więc wyrazy w całości przeniesione do naszego języka, czasem tylko w uproszczonym zapisie – używane na oznaczenie nieznanych wcześniej lub niemających swej nazwy w Polsce rzeczy, pojęć czy zjawisk (jak np. w codziennym języku *kakao*, a dawniej w polszczyźnie pochodząca z niemieckiego „sznurbartbinda" – czyli opaska do modelowania wąsów, którą ma bohater *Zmór* Zegadłowicza; słowo niegdyś użyteczne, jak i sam przedmiot, dziś poza leksykonem).

   Polszczyzna – ze względów historycznych (zabory) i geograficznych – zawiera szczególnie dużo *rusycyzmów* i *germanizmów*, istotną rolę pełnią w niej również *latynizmy, italianizmy, bohemizmy i romanizmy* (czyli zapożyczenia z rosyjskiego, niemieckiego, łaciny, włoskiego, czeskiego i francuskiego). Poza tym, jak we wszystkich językach, spora część przyswojonych wyrazów obcych to *internacjonalizmy* – czyli słowa na tyle rozpowszechnione na arenie międzynarodowej, że mają identyczny sens i bardzo podobne

[196] Tu akurat z dramatu D. Masłowskiej pt. *Między nami dobrze jest*.

brzmienie w rozmaitych językach. Są to głównie nazwy dziedzin i terminy naukowe, np. matematyka, biologia, astronomia; niektóre nazwy kulinarne, np. pizza, kakao; wiele słów informatycznych, technologicznych oraz ekonomicznych, komputer, pager, proces, akumulator, hossa lub franczyza. Najwięcej współcześnie w naszym języku jest oczywiście *anglicyzmów* – z języka tego pochodzi słownictwo informatyczne, ekonomiczne i socjologiczne, także związane z nowymi technologiami, kulturą masową, sportem, kierunkami w muzyce rozrywkowej, coraz częściej też terminologia fachowa w dyscyplinach uniwersyteckich.

Jednym ze sposobów włączania zapożyczeń do polszczyzny są ***kalki językowe*** – czyli zapożyczenia będące tłumaczeniami cząstek słowotwórczych wziętych z języka obcego (np. potoczne już słowo „nasto+latek" jest takim właśnie dosłownym spolszczeniem angielskiego „teen+ager"). W utworach literackich neologizmy bywają właśnie czasem kalkami – np. *zbiorogosp* z *Szewców* Witkacego to tłumaczenie elementów rosyjskiego skrótu *kołchoz* (ros. *kołchoz* to sylabowy skrótowiec od *kollektiwnoje chozjajstwo* = gospodarstwo zespołowe, prowadzone przez grupę osób; źródło zapożyczenia podwójnie znaczące – i ze względu na rosyjski trop biograficzny związany z Witkacym, i interpretację wizji nadchodzącej rewolucji w tym utworze).

Neologizmy słowotwórczo-leksykalne mogą mieć również postać dwujęzycznych ***hybryd***, tj. wyrazów stworzonych z cząstek pochodzących z różnych obcych języków – jak grecko-łaciński *teletrans* czy łacińsko-angielski *astrokar* wymyślone przez S. Lema [gr. *tele* = na odległość, łac. *trans* = za, poza; łac. *astrum* = gwiazda, ang. *car* = auto; w tle jednak gr. *astron* = gwiazda i łac. *carrus* = wóz; SL/P i SL/O].

Neologizmami będącymi zapożyczeniami są także wyrazy nieco tylko spolszczone, podane w oryginalnej autorskiej fonetycznej transkrypcji i traktowane w odmianie jak słowa polskie. Na przykład utworzony na potrzeby rytmu w *Balu w operze* Tuwima „*prync* gruziński" (spolszczona wersja rosyjskiego słowa pochodzącego od fr. *prince* = książę) czy podkreślające dominującą rolę rosyjskiego języka „arieszki" w *Lodzie* Dukaja (tj. orzeszki). Także Witkacy często z wielkim upodobaniem włączał obce słowa tylko dla samego efektu dźwiękowego i płynących stąd asocjacji, np.: „ileż nacierpieć się musiałeś z tą *precieuse'ą*" [tj. wykwintnisią; z fr. *précieux* = cenny, *pierre précieuse* – kamień szlachetny; z *Mątwy*].

Ogólnie rzecz ujmując, nagromadzenie wyrazów obcojęzycznych lub nawiązujących brzmieniem do innych języków ma wyraźną funkcję stylizacyjną – często służy charakterystyce postaci, także przypominaniu kulturowych stereotypów.

Taką rolę ma np. sugerowanie przynależności do wyższych sfer – poprzez j. francuski w *Wojnie i pokoju* Lwa Tołstoja, j. angielski w *Lalce* Bolesława Prusa; pokazywanie społecznych ról, np. guwernantki poprzez j. francuski w *Anielce* Bolesława Prusa, podkreślanie inności religijnej i kulturowej – poprzez użycie zapożyczeń z jidysz i ukraińskiego

w obrazach pogranicza, np. w *Strefach* Andrzeja Kuśniewicza, ukazywanie trwałości traumy wojennej poprzez niemieckojęzyczne zwroty w *Dojczland* Andrzeja Stasiuka itd.

Pisarze także wypróbowują semantyczną i fonetyczną nośność słów zapożyczonych, ich walory muzyczne oraz odmienne od rodzimych konotacje – czego mistrzem jest zarówno Stanisław Barańczak (np. w *Chirurgicznej precyzji* bądź w limerykach), jak i Tadeusz Różewicz, zwłaszcza w poematach, w których napór ze strony rozmaitych cywilizacyjnych zjawisk jest zwykle „reprezentowany" przez tłoczące się obce wyrazy. Słowa obce umieszczone w polskim kontekście są też niewyczerpanym źródłem humoru językowego (często u Ignacego Krasickiego, Aleksandra Fredry, Witkacego, Witolda Gombrowicza, Tadeusza Różewicza, Stanisława Barańczaka).

Gdy liczba cytatów z obcego języka i zapożyczeń w tekście jest zbyt duża, gdy pojawiają się co chwilę całe obce zwroty i zdania, wtedy mówimy o ***makaronizmach*** i *stylu makaronicznym*. Taka tendencja pojawiła się w polszczyźnie w XVII wieku ze względu na znaczenie łaciny – bezpośrednie cytaty z tego języka bardzo często włączane były w wypowiedzi osób wykształconych. Zjawisko to zostało wykorzystane m.in. 200 lat później w *Trylogii* Sienkiewicza, a po kolejnych prawie stu latach – w *Wariacjach pocztowych* Brandysa.

Dziś styl makaroniczny, oparty głównie na języku angielskim, bywa znakiem nowoczesności, choć używany jest przez pisarzy doraźnie, głównie w celach satyrycznych, np. przez Dorotę Masłowską, Manuelę Gretkowską czy Jerzego Pilcha. Rzadkim przypadkiem celowego i konsekwentnego wprowadzenia stylu makaronicznego dla zwiększenia wiarygodności postaci i tła polityczno-historycznego w powieści jest *Lód* Dukaja, gdzie rusycyzmy przypominają o wciąż trwającym rosyjskim zaborze. Samo określenie „makaronizm" wychodzi już z użycia.

3) Inną bardzo bogatą grupą „stylotwórczą" są ***dialektyzmy*** (wyrażenia regionalne, gwarowe) – jak w utworach ukazujących różne lokalne kultury; np. *Chłopi* Władysława Reymonta, *Konopielka* Edwarda Redlińskiego, *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego, *Zmory* Emila Zegadłowicza. Jednak dialektyzmy nie występują tylko w roli słów charakteryzujących miejsce akcji, pochodzenie czy sposób wysławiania się bohaterów, nie muszą być przejawem chęci sportretowania folkloru. Na przykład wyrazy gwarowe w *Trans-Atlantyku* Gombrowicza czy *Jedynym wyjściu* i *Szewcach* Witkacego są często rodzajem estetycznego kontrapunktu, stylistycznej przeciwwagi dla innych użytych stylów bądź patosu sytuacji, a czasem znakiem inności, dziwności, wyróżniającym z kontekstu wybrane słowa czy zdania. Bywają także skutecznym rozwiązaniem, gdy zachodzi potrzeba wyrażenia czegoś bardziej dosadnie.
4) Wyrazy należące do rozmaitych *socjolektów*, czyli środowiskowych odmian języka (funkcjonuje też określenie ***gwara środowiskowa***) – to słowa używane przez różne grupy społeczne: zawodowe, towarzyskie, wyznaniowe czy wiekowe, w tym np. język dzieci bądź styl młodzieżowy. W wypadku formalnego słownictwa zawodowego mówi się o *profesjonalizmach*, czyli terminach fachowych, ewentualnie całościowo o języku specjalistycznym

jako *żargonie zawodowym*. Istnieją rozmaite nieformalne *żargony* lub *slangi*: język więźniów, narkomanów, uczniów poszczególnych typów szkół, karciarzy, sportowców, myśliwych, mniejszości seksualnych, mieszkańców niektórych miast czy dzielnic, pracowników rozmaitych zawodów czy osób należących do jakichś kręgów hobbystycznych itd. Literatura chętnie sięga do tych niezwykle barwnych i pokazujących społeczną różnorodność zasobów polszczyzny, bo przydaje to wiarygodności przedstawianemu światu – by wspomnieć tylko *Zaklęte rewiry* Henryka Worcella, *Złego* Leopolda Tyrmanda, *Ziemię obiecaną* Władysława Reymonta, *Heroinę* Tomasza Piątka, *Lubiewo* Michała Witkowskiego czy *Zwał* Sławomira Shuty.

Niektóre żargony, choć dysponują własnym, dość bogatym słownikiem, mają bardzo mocno ograniczony zasięg – np. rodzinne czy przyjacielskie. Często dla oddania domowej, intymnej atmosfery są przywoływane w książkach biograficznych, autobiografiach i wspomnieniach czy pamiętnikach (spieszczenia imion; dziecięce określenia, które weszły do rodzinnego języka, nazwy i przejęzyczenia związane z jakimiś sytuacjami etc.).

W utworach literackich posłużenie się taką nietypową odmianą polszczyzny daje wrażenie autentyczności, prywatności i niepowtarzalności ukazywanego świata przedstawionego, określa typ relacji łączących wspólnotę. Na przykład słowo „Sekretarz", jakim nazywa swego ojca bohaterka *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak, wiele mówi o oficjalnym charakterze relacji rodzinnych i postrzeganiu ojca przez pryzmat jego partyjnej funkcji – i odwrotnie: familiarny pseudonim „Łapka" w odniesieniu do ojca bohaterki-narratorki w autobiograficznym *Goldim* Ewy Kuryluk pokazuje bardzo ciepłe rodzinne związki (zob. też pod kątem użycia prywatnego języka utwory z cyklu *Jeżycjada* Małgorzaty Musierowicz czy rolę cytatów w języku rodziny miłośników literatury – w książce Marii Pruszkowskiej *Przyślę panu list i klucz*).

5) ***Archaizmy leksykalne*** – słowa należące do dawnego, przestarzałego obecnie słownika (np. „żwawo", „skąpany", „sakwa") lub też już całkiem nieobecne w żywej mowie („kałamarz", „szlafmyca", „kajet", „jednakowoż" „sromota"). Pojedyncze archaizmy mogą być tylko estetycznym wyróżnikiem, słowem o intrygującym brzmieniu lub innym od współczesnego sensie, a mogą stanowić element szerszego zabiegu, jakim jest *archaizacja* ⇨ s. 334.

Archaizmy aktywizują wiedzę i pamięć lekturową oraz – co za tym idzie – kulturową (odnoszącą się do kontekstu historycznego, społecznego, obyczajowego). Mogą poza tym współtworzyć *efekt realności* – dzięki nim opowieść o minionych epokach staje się bardziej wiarygodna (warto porównać pod tym kątem powieści: historyczną – *Tylko Beatrycze* Teodora Parnickiego i fantastyczną – *Lód* Jacka Dukaja). Z kolei w innych utworach archaizmy bywają wyjątkowo wydajnym źródłem językowego humoru narratora bądź postaci (co można sprawdzić, zaglądając do *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza czy *Dzienników gwiazdowych* Stanisława Lema) – także sygnałem rozpoznawczym żartobliwie potraktowanej tradycji, przywołującym jako kontekst staropolską gawędę.

W tym ostatnim przykładzie można też zauważyć zjawisko swego rodzaju *anachronizmu stylistycznego* – słowa i zwroty przestarzałe oraz archaizmy pojawiają się bowiem w futurologicznej wizji razem z nazwami przedmiotów i zjawisk z przyszłych wieków, historyczne formy języka są więc wyjętym z czasowych ram znakiem obcości, inności.

6) ***Poetyzmy i prozaizmy*** – określenia związane z historycznymi przemianami języka literackiego, z odrębnymi niegdyś właściwościami stylistycznymi i funkcjami języka poezji oraz prozy; ⇨ rozdz 10.

Frazeologiczne środki stylistyczne

Frazeologia to dział leksykologii zajmujący się związkami frazeologicznymi (czyli *frazeologizmami*), a związki frazeologiczne to połączenia między wyrazami – mogą być one *luźne*, *łączliwe* lub *stałe*[197]. *Luźne* – gdy nie ma semantyczno-stylistycznych zwyczajowych ograniczeń w doborze słów w ramach związku frazeologicznego, np. w wyrażeniu „ciepłe mleko" da się wymienić każdy element, w zależności od sytuacji – „zimne/letnie/gorące mleko", „ciepła herbata/woda" itd.; *łączliwe* – gdy jedno ze słów musi pozostać, by wyrażenie zachowało swój specyficzny sens, a więc pole możliwości jest zawężone przez zwyczaj językowy: np. <u>wieczór</u> panieński/kawalerski/autorski; użycie wyrazu „świt" czy „zmierzch" całkowicie zburzyłoby znaczenie całości; oraz *stałe* – kiedy mamy do czynienia z *idiomem* językowym, a więc utartym zwrotem, którego znaczenia nie da się wprost wywieść ze składowych elementów; jest to kulturowo i historycznie warunkowane połączenie wyrazów; zmiana któregokolwiek z nich niszczy całą strukturę i sens: np. „iść w zaparte", „mieć z kimś na pieńku".

1. Wśród frazeologicznych środków stylistycznych, podobnie jak w poprzedniej grupie zabiegów, można wyróżnić formy dialektalne, potoczne, środowiskowe, archaiczne oraz zapożyczenia – służące stylizacji lub/i zwiększeniu ekspresji. Oto przykładowe związki:

a) ***archaizm frazeologiczny*** – związek wyrazowy dziś już nieużywany; jak zwroty: „niezwykły <u>wzgląd na</u> wysoką <u>godność</u> swoją <u>wykazywał</u> i każdem swem poruszeniem <u>honor</u> sobie <u>świadczył</u>" (tu jeszcze w połączeniu z archaizacją składni, uzyskaną poprzez zastosowanie szyku przestawnego – całość w służbie ironii; WG/T);

b) ***frazeologizm gwarowy*** – inaczej: *dialektyzm frazeologiczny*, a więc utarty związek frazeologiczny pochodzący z lokalnej odmiany polszczyzny; np. zwrot „rozdziawić gębę", obecnie już zleksykalizowany (tj. otworzyć w zdumieniu usta; tu akurat z *Szewców* Witkacego);

---

[197] To podział zastosowany w latach 60. XX wieku przez Stanisława Skorupkę, dziś często podważany, jednak ze względów praktycznych wart przypomnienia – użyte terminy dobrze oddają specyfikę rozmaitych związków frazeologicznych. Stanowisko odmienne: A.M. Lewicki, *Studia z teorii frazeologii*, Łask 2003.

c) ***frazeologizm kolokwialny*** (inaczej: *kolokwializm frazeologiczny*), potocznie używany zwrot czy wyrażenie, np. z gwary młodzieżowej – „uderzyć w straszną rynnę" (tj. rozpaczać, płakać; użyty w *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej skutecznie niweluje patos końcowej sceny dramatu);
d) ***frazeologizm zapożyczony*** – występujący w formie kalki lub cytatu z obcego języka, np. „w czym dzieło" (częściowo spolszczony idiom rosyjski, oznaczający zwrot „o co chodzi" w czasach zaborów dość powszechny; tu z *Szewców* Witkacego).

2. Frazeologia jest także kolejną językową dziedziną, w której każda nieprawidłowość, odstępstwo od systemu, może dawać nadzwyczajne efekty semantyczne. W utworach literackich „odświeżanie" frazeologii odbywać się może na kilka sposobów – za każdym razem powstają nowe zwroty, czyli ***neologizmy frazeologiczne***:

a) odnowienie sensu zleksykalizowanego zwrotu przez przypomnienie etymologii wyrazów i/lub ich znaczenia dosłownego, poprzez rozszerzenie związku frazeologicznego o dodatkowe słowa lub przez umieszczenie w zaskakującym kontekście (to główne sposoby *defrazeologizacji*) – np. „Ogórki swą małosolność / znoszą z opartą [...] na solidnej podstawie dna słoja, / [...] ufnością" (SB) bądź „czasowniki przez dni lata odmieniać" (JP);
b) całkowicie nowe połączenia międzywyrazowe, nieistniejące dotąd związki frazeologiczne – powstałe np. przez oryginalne dopasowanie przyimka, zmianę przypadka itp. – jak Gombrowicza „światło potęgowało się z okna" czy „maleć w kimś", nauczyciel „ględzi wieszczem" (WG/F); także związki frazeologiczne, których znaczenie wiąże się bezpośrednio z kontekstem – jak mieszające to, co abstrakcyjne, z tym, co fizyczne, wyrażenia: „kompleks langusty" czy „metafizyczny pępek" Witkacego (z *Szewców*);
c) skrzyżowanie różnych istniejących związków frazeologicznych – czyli ***kontaminacja frazeologiczna:*** „Czas tak cierpliwie znosi mnie z powierzchni Ziemi" („cierpliwie znosić coś" i „zmieść z powierzchni Ziemi"; SB/Ch). Istnieje jednak zawsze stylistyczne ryzyko przypadkowej śmieszności czy skrajnego niedopasowania składników nowego związku frazeologicznego – co szczególnie dobrze widać w wypadku nieudanych kontaminacji, tworzących specyficzny rodzaj ***frazeologicznej katachrezy***, a więc nieprawidłowego zastosowania (gr. *katachresis* = błędne użycie; *katachreza* to także typ metafory ⇨ s. 307), np. w humorystycznym połączeniu: „ząb czasu otarł już niejedną łzę" (z pośmiertnego wspomnienia w gazecie).

Składniowe środki stylistyczne

Architektura poszczególnych wypowiedzeń ma wpływ na budowę całości tekstu. **Każdy typ ukształtowania składniowego wypowiedzi oddziałuje również na przebieg rozumienia całości – kolejność słów w tekście, związana z budową zdań intonacja, gramatyczne lub agramatyczne połączenia sugerują wagę i sens poszczególnych elementów oraz rodzaj zależności semantycznych między nimi**. Składnia ma wpływ na tworzenie się scen i obrazów, powstawanie wrażeń związanych z tempem i rytmem wypowiedzi, wrażenie spójności, logiki, ciągłości bądź wyjątkowego nagromadzenia czy nieuporządkowania informacji. Częściowo była już o tym mowa w rozdziałach poświęconych tekstowi, kompozycji, przestrzeni, czasowi oraz prozodii. Budowa zdań bywa także wykładnikiem emocji – samo użycie konstrukcji pytajnych albo oznajmień czy zdań wykrzyknikowych, a także różnicowanie długości wypowiedzi silnie oddziałuje na odbiorcę. Przejdźmy teraz do omówienia listy podstawowych zabiegów syntaktycznych:

1. Operowanie ***zdaniami*** oznajmującymi ***pojedynczymi*** lub krótkimi konstrukcjami składniowymi niebędącymi formalnie zdaniami – nagromadzenie zdań pojedynczych, zwłaszcza nierozbudowanych, daje wrażenie dobitności lub skrótowości wypowiedzi (przez nasilenie intonacji opadającej – o intonacji ⇨ rozdz. 9). Może być też sugestią, że mamy do czynienia ze zbiorem odrębnych sądów czy obrazów, których związków ze sobą należy dopiero się doszukać. Jak w wierszu Adama Zagajewskiego, gdzie tytułowa *Historia samotności* została ukazana w formie 5 odrębnych zdań-obrazów [⇨ tekst na s. 213]. „Pojedynczość" zdań jest więc jakby składniowym, a zarazem obrazowym ukazaniem „pojedynczości" człowieka zanurzonego w chwili. Zdania pojedyncze, jak również *oznajmienia* (rodzaj wypowiedzeń bezorzeczeniowych, np. *wyrażenia nominalne*, tj. oparte na rzeczownikach i ich określeniach, typu: „noce i dnie", nazwy „dżem truskawkowy", frazeologizmy „strzał w dziesiątkę"), a także elipsy (⇨ niżej, pkt 5) często pojawiają się w tytułach, notatkach prasowych, rozkazach oraz reklamie, są też podstawowym budulcem wielu utworów lirycznych.
2. Posługiwanie się zdaniami złożonymi współrzędnie (tzw. ***parataksą***) – zdania złożone współrzędnie mogą łączyć się bezspójnikowo, stanowią wtedy ciągi przypominające wyliczenie lub serię obrazów, pokazującą szybkość zmian lub ich sekwencyjność. Bezspójnikowe łączenia (a także te najbardziej swobodne, tj. za pomocą spójników „i") stanowią także zachętę – podobnie jak w wypadku niepowiązanych ze sobą zbiorów zdań pojedynczych – do szukania interpretacji, odnajdywania własnych zależności pomiędzy zawartymi w nich informacjami [⇨ uwagi o *inferencji* – s. 262]. Łączenia spójnikowe wyraźnie już sugerują związki równorzędności czy następstwa w czasie (zdania łączne), przeciwieństwa bądź rozdzielności

sensów (zdania przeciwstawne), a także wskazują na przyczynowo-skutkowe lub oparte na logicznej implikacji połączenia (zdania wynikowe) bądź istnienie alternatywy (zdania rozłączne), ewentualnie tożsamość (zdania synonimiczne). Długie ciągi zdań współrzędnie złożonych, zwłaszcza łącznych, dają z reguły wrażenie słabszej spójności tekstu. Parataksa jest jedną z tradycyjnych stylistycznych cech wiersza jako stylu, a także właściwością stylu biblijnego, związaną z budową wersetów.

3. Posługiwanie się zdaniami złożonymi podrzędnie (***hipotaksą)*** – ten typ składni, ze względu na możliwość pytania jednym zdaniem o drugie, wytwarza inny, na ogół silniejszy typ spójności tekstu, co wiąże się ze znaczeniem używanych najczęściej spójników (związki czasowe, przestrzenne, przyczynowe, celowe, połączone z warunkiem czy okolicznościami, także logiczną zależnością, rozszerzaniem informacji itd.). Ze względu na te związki i na funkcje mowy zależnej [⇨ 99 i nast.] zdania złożone podrzędnie są konstrukcją zwykle dominującą w narracji.

   Wariant skrajny prezentuje natomiast ciąg następujących po sobie zdań, podrzędnie i współrzędnie złożonych, które łączą się ze sobą bez kropki w cały długi fragment lub nawet, jak w *Bramach raju* Jerzego Andrzejewskiego, utwór (co daje w tym dziele wrażenie m.in. przenikania się kolejnych sytuacji i ciągów myślowych postaci, splatania się wielu ludzkich losów, a także pośrednio oddaje jednostajność, ciągłość ruchu, a więc stanowi jakby namiastkę uczestniczenia w opisywanej krucjacie).

4. ***Potok składniowy*** – ciąg wypowiedzeń o osłabionej spójności, będący nagromadzeniem zdań, fraz i zawartych w nich myśli czy wrażeń, często agramatyczny, złożony z wielu odmiennych tematów i w ogóle pozbawiony interpunkcji [⇨ uwagi o *strumieniu świadomości* – s. 129]. Przykład z *Ulissesa* Joyce'a:

   wrócił o 4 nad ranem musi być o ile nie później ale był na tyle wychowany że mnie nie obudził o czym oni mogą pytlować przez całą noc marnotrawiąc pieniądze i upijając się coraz więcej i więcej czy nie mogliby (...)

   Bardzo ciekawie wykorzystał też składnię Georges Perec – ciągnące się całą stronę jedno zdanie z *Wprowadzenia* do powieści *Życie instrukcja obsługi* traktuje o trudnościach związanych z układaniem puzzli, tak więc złożona z dziesiątków zdań składowych konstrukcja tego jednego wypowiedzenia stanowi sama jakby zobrazowanie problemu.

5. ***Inwersja*** – szyk przestawny; zabieg polegający na zmianie porządku elementów w zdaniu. Dzięki inwersji może być zmieniony akcent logiczny zdania (por. Idę już do domu. / Do domu już idę.), dokonana stylizacja (np. archaizacja – przeniesienie orzeczenia na koniec zdania pod wpływem składni łacińskiej, jak w nawiązującym satyrycznie do dawnej polszczyzny *Trans-Atlantyku*: „Tu mnie Radca niski ukłon składa"), a nawet utworzony nowy termin, gdyż zmiana kolejności przymiotnika i rzeczownika może

być znacząca [⇨ na temat znaczenia odwróconego szyku epitetów – s. 301]. Zdania o wyraźnym przestawnym szyku stosowane są też w funkcji mowy ozdobnej, zretoryzowanej – co widać np. w prozatorskim *Nekrologu*, jaki Cyprian Norwid napisał po śmierci Chopina.

6. ***Elipsa*** – inaczej *wyrzutnia*, ominięcie; pozbawienie zdania jakiejś jego domyślnej części: orzeczenia, łącznika z orzeczenia imiennego, spójnika, powtarzającego się określenia, obiektu, o którym się mówiło w poprzednich wypowiedzeniach etc. Elipsa może być wynikiem zastosowania zasad ekonomii językowej (minimum słów, maksimum sensu) lub uzasadnionej prawidłami stylistyki niechęci do powtarzania słów – stąd jej częste występowanie w słownikach i definicjach. Ponadto również świadczy o silnej ekspresji, gdyż stawia jakby znak równości między słowami, tworzy semantyczny kondensat. Czasem elipsa stanowi też, ze względu na wieloznaczność powstałego wypowiedzenia, interpretacyjną zagadkę. Przykłady: „Wszędzie – słońce. Wszędzie – światło. (...) Jeszcze wczoraj – ociekający deszczem jesienny Londyn" (RKp/H); „Piotr Niewiadomski zjadł ukraińską kiełbasę wyborczą, zjadł i staroruską, ale swój głos oddał hrabiemu. Hrabia – pewniejszy" (JW).
7. ***Paralelizm składniowy*** – zabieg polegający na powieleniu identycznej struktury składniowej, a więc tych samych części mowy w tych samych miejscach i funkcjach w zdaniu, nie chodzi więc o zwykłe powtórzenie jeszcze raz całego zdania, lecz wykorzystanie składni, niczym matrycy, do budowy kolejnego wypowiedzenia. Prowadzi to do zasugerowania analogii między treścią obu zdań. Zabieg często stosowany także ze względu na swe właściwości rytmizacyjne – np. „Usta tylu miast, oczy tylu domów" (AZ).
8. ***Chiazm*** – zastosowanie lustrzanej składni w sąsiednich zdaniach, rodzaj paralelizmu składniowego, lecz z użyciem odwróconego porządku – posłużenie się albo identycznymi formami, albo nieco tylko ze względów gramatycznych zmienionymi: „Trąbi szofer. Samochód pędzi." (WG/F), „Była wojna, wojny nie było" (AZ).
9. ***Powtórzenie*** – umieszczenie w bezpośrednim lub dalszym sąsiedztwie tego samego słowa, frazy czy zdania. Najczęściej jest to powielenie słowa ze względu na ekspresję (towarzyszące wypowiedzi emocje), dla uzyskania efektu rytmicznego, ewentualnie zasugerowania jeszcze innego odcienia znaczeniowego wyrazu. A czasem po prostu chodzi o zabieg mnemotechniczny – utrwalenie w pamięci czytelnika.

   Istnieją różne rodzaje powtórzeń, w zależności od odległości w tekście między powtarzającymi się jednostkami, a także odległości semantycznej:
   a) podwojenie – gdy od razu obok siebie umieszczone jest identyczne słowo;
   b) powtórzenie na odległość – gdy słowo-sobowtór umieszczone jest w pobliżu;
   c) powtórzenie na początkach lub końcach członów zdań czy całych wypowiedzeń – w formie *anafory* bądź *epifory*; ⇨ punkt następny.

d) *konkatenacja*, czyli powtórzenie na końcu i na początku sąsiadujących zdań czy członów – w łańcuchowym połączeniu, gdy poprzedni segment kończy się słowem, od którego zaczyna się następny: „wiatr szumi, szumi ciotka" (w tym przykładzie to także *chiazm*, por. pkt 7; WG/F). Czasem oczywiście liczba powtórzeń jest większa, wtedy wyraźnie powstaje rytm, efekt niepokojącego nagromadzenia; może też być uzyskane wrażenie zwierciadlanego odbicia – jak w zdaniu: „Nie było Tekli, / nie było, / nawet gdyby lustro w lustrze / w lustrze lustro / lustro w lustrze (...)" (MB).

Jeszcze innym zjawiskiem związanym z powtarzaniem wyrazów jest celowe użycie tego samego słowa w wielu różnych formach gramatycznych[198] – liczba wariantów wzmacnia wtedy, a jednocześnie „odrealnia" sens słowa, aż staje się ono dla czytelnika intelektualną czy emocjonalną przeszkodą do pokonania; wykorzystywał często ten zabieg Gombrowicz, m.in. w *Ferdydurke*. Por. wiersz *Płonąca żyrafa* Stanisława Grochowiaka, w którym czytamy, że życie znaczy: „Kupować mięso / Ćwiartować mięso / Zabijać mięso / Uwielbiać mięso (...) I robić z mięsa / I myśleć mięsem / I w imię mięsa / Na przekór mięsu".

Mniej oczywiste odmiany powtórzeń polegają na umieszczeniu tuż obok jakiegoś wyrazu jego *synonimu* (czyli wyrazu bliskoznacznego – tak często w języku potocznym doprecyzowujemy lub wzmacniamy sens słów, por. niżej *wyliczenie synonimiczne*) bądź *homonimu*. W ***powtórzeniu homonimicznym*** identyczne jest wyłącznie brzmienie, a zupełnie różny sens wyrazów postawionych obok siebie – „pamięć dalekiego lata. / Lata lecą (...)" (JPod) ⇨ uwagi nt. *kalamburu*, s. 278, dialogu, s. 131, ironii, s. 316.

10. ***Anafora* i *epifora***: składniowo-fonetyczne zabiegi będące powtórzeniem słowa w określonym miejscu w zdaniu lub wersie:

a) *anafora* jest powtórzeniem tego samego wyrazu (spójnika, partykuły, wykrzyknienia lub wyrazu samodzielnego) na początku kolejnych zdań (także zdań składowych w wypowiedzeniu złożonym), członów zdań bądź wersów. W utworach poetyckich bywają przypadki, gdy anafora wiąże niemal cały utwór – jak w *O sobie* Jana Andrzeja Morsztyna: „Nie tyle Puszcza Niepołomska zwierza, / Nie tyle ordy janczarskie żołnierza / Nie tyle pszczółek ukraińskie ule (...) Jak ja mam bólu dla swej Katarzyny" [tak zbudowany wiersz nazywany jest *ikonem*];

b) *epifora* – odwrotnie – jest powtórzeniem na końcach odcinków (sąsiadujących wersów, zdań, członów): „Była tylko chwilą życia, a chciała zostać wnioskiem z życia" (AŚ). Zdarza się także, choć rzadko, ich połączenie, np. „Nie pójdziesz z nimi, tam śmierć. / Nie puszczę cię na śmierć" (AŚ).

Ogólnie anafora i epifora to zabiegi składniowo-kompozycyjne wewnątrz zdań lub tekstów, ich efekt brzmieniowy jest wtórny wobec efektu semantycznego – ze względu na powtarzające się słowo lub po-

[198] To tzw. poliptoton.

wiązanie ze sobą części wypowiedzi; oraz retorycznego – oba zabiegi zwracają na siebie uwagę, dają wrażenie dobitności wypowiedzi i jej celowego rozplanowania.

11. ***Antyteza*** – składniowe przeciwstawienie, tj. umieszczenie w jednym zdaniu, wersie, strofie czy fragmencie dwóch kontrastowych sensów (jak w słynnym oświadczeniu pierwszego astronauty, który dotknął stopą Księżyca: „To mały krok dla człowieka – wielki dla ludzkości"). Antyteza zatem może być pojedynczym zabiegiem bądź obejmować cały utwór, jak w sonecie *Do trupa* Andrzeja Morsztyna, zaczynającym się od słów „Leżysz zabity, i jam też zabity. / Ty – strzałą śmierci, ja – strzałą miłości". Na podobnej zasadzie zderzone są obrazy chwały i poniżenia w kolędzie napisanej przez Franciszka Karpińskiego pt. *Bóg się rodzi*: „Pan Niebiosów – obnażony". Antyteza bywa często mylona z oksymoronem, który jednak jest pojedynczą metaforą, wyrażeniem złożonym z przeciwstawnych treści, wewnętrznie całkowicie sprzecznym (⇨ przykłady na s. 307), natomiast antyteza jest zabiegiem składniowo-kompozycyjnym, obrazem ukazującym jakieś zjawisko za pomocą kontrastu, paradoksu.
12. ***Amfibologia*** – błąd składniowy, ale też zjawisko, które może być celowo wykorzystane jako zabieg stylistyczny związany z wieloznacznością struktury wypowiedzenia. Wieloznaczność ta uzyskiwana jest przez podwójne przyporządkowanie składniowe wyrazu: do wyrażenia wstecz i do następnego, jak w określeniu „wewnętrzne organy ścigania" (rodzaj kontaminacji frazeologicznej z wyraźną częścią wspólną obu wyrażeń); w wersji poetyckiej (MB): „u pszenicy włosów / welony / rozpływały się po wzgórzach" („welony" mogą należeć semantycznie do obu sąsiednich linijek), „leżą zwinięte dzieci, psy / się śmieją do okien" (TmR).
13. ***Anakolut*** – wyrażenie niepoprawne gramatycznie, błąd składniowy, który może być wykorzystany na przykład do stylizacji języka bohaterów na język potoczny bądź przy tworzeniu tzw. strumienia świadomości czy w ogóle w celu uzyskania wrażenia swobodnej ekspresji; zabieg celowo używany też dla utworzenia nowego sensu bądź pozbawienia tekstu ciągłości gramatycznej, oczywistości – np. „Szukać czegoś ja" (JJc) czy „Nagle powstańcy. Się ukazali." (MB/P), „Terrorysta – on patrzy" (WSz).

    Anakoluty są oznakami tego, co w języku niewyrażalne – podświadome albo odnoszące się wprost do sfery emocji, doznań, skojarzeń, tego, co pozaintelektualne. Ich funkcją może być więc także, oprócz efektu sugestywności czy spontaniczności, próba wywołania reakcji czytelnika na tym samym, pozaintelektualnym poziomie – jak w cytacie: „nic własnością dla pamięci / a moje, dopóki patrzę" (WSz).
14. ***Antymetabola*** – rodzaj semantycznej gry językowej, która wykorzystuje zmianę porządku składniowego wyrazów, a co za tym idzie – zarówno ich funkcji w zdaniu, jak i sensu (jak w reklamie, w której mowa o „kredycie na życie i życiu na kredyt"). Antymetabola albo podaje jednocześnie oba

warianty – „Cieszę się, że myślę. Myślcie, że się cieszę." (MB), „Tamci wyznawali rozum uczucia, ci szukali uczuć rozumu." (AW/B), albo odwołuje się do znanych sentencji, zwrotów frazeologicznych – i stanowi tylko ich przekształcenie. Zabieg wykorzystywany często poza literaturą w tytułach, reklamach, również jako efektowne rozpoczęcie bądź zakończenie tekstu publicystycznego.

15. ***Syllepsa*** – błąd składniowy (np. w artykule prasowym: „założył firmę i koszulę flanelową") lub celowy zabieg składniowo-semantyczny; stanowi wykorzystanie jednocześnie dwóch różnych związków frazeologicznych – łączy w ten sposób sugestywnie dosłowne i przenośne użycie wyrazów: „zamykam oczy i noc" (TmR), „Tadeusz dźwiga siodło / i wielki od piwa brzuch" (JPod). Czasem jeden z sensów płynnie przechodzi w drugi, jak w cytowanym poniżej przykładzie z dramatu *Wyszedł z domu* Tadeusza Różewicza, gdzie dwa zwroty metaforyczne „nie wypuszczać czegoś z rąk" i „trzymać się tematu/wątku/myśli" zostały jednocześnie zastosowane w dosłownym kontekście: „To później, później, wyjaśnię ci wszystko [...] Teraz trzymajmy się sosu. Nie wypuszczajmy sosu z rąk".
16. ***Zeugma*** – odmiana elipsy, konstrukcja składniowa, która wykorzystuje jedno orzeczenie do budowy zdania wielokrotnie złożonego. Orzeczenie to może znajdować się w którymś ze zdań na początku, w środku lub na końcu ciągu, co pozwala na ekonomiczne wykorzystanie wyrazów. Tu przykład z czasownikiem na początku, w pozostałych zdaniach orzeczenie jest domyślne: „(...) w Paryżu <u>sprzedawał</u> gazety i kokainę, w Brukseli – odkurzacze elektryczne, w Barcelonie – pomarańcze, w Szwajcarii – zegarki." (AW/B).
17. ***Apostrofa*** – zwrot retoryczny skierowany do (często fikcyjnego) adresata: osoby, pojęcia, przedmiotu itp., zwykle ma charakter uroczysty, patetyczny, np. „O ty, najwyższej z istot pierworodna córo, / Prawdo, jedyna prawdo, kieruj moje pióro!" (Stanisław Trembecki, *Na dzień siódmy września*). Typowa apostrofa składa się właśnie z wykrzyknienia oraz – w formie wołacza – nazwy obiektu (postaci), do którego zwrot jest skierowany, a do tego z ozdobnej *peryfrazy* (czyli omówienia), wyliczającej cechy, właściwości, funkcje czy zakres działania adresata. Tak konstruowane były apostrofy do muz na początkach eposów, apostrofy do władców lub bogów, w utworach im poświęconych; zwroty do odbiorcy lub publiczności w przemówieniach. W rozwiniętej postaci apostrofa staje się inwokacją, uroczystym wezwaniem.

    Współcześnie apostrofa występuje raczej w służbie ironii bądź stylizacji, jak wierszu Stanisława Grochowiaka pt. *Do Pani*: „O feudalna moja pani / Chwalę sobie twe domostwo / Wieczny lennik na twych włosach / Trwały wasal twego żebra" (⇨ uwaga niżej na temat pytania retorycznego).
18. ***Pytanie retoryczne*** – w tradycyjnej retoryce kwalifikowane, m.in. razem z *apostrofą*, do tzw. figur myśli ⇨ s. 274, gdyż nie jest pytaniem, na które ktoś spodziewałby się odpowiedzi. Stanowi konstrukcję myślową, której

celem jest oddziaływanie – poprzez strukturę pytania – na odbiorcę, angażowanie go w problematykę wystąpienia. Zabiegu tego często używa Wisława Szymborska, wyrażając w ten sposób swoje niedowierzanie wobec oczywistości, jak w złożonym z samych pytań wierszu *Zdumienie*, zaczynającym się od słów: „Czemu zanadto w jednej osobie? / Tej a nie innej? I co tu robię?" (WSz/W).

19. ***Zdanie urwane*** – wypowiedzenie oznakowane wielokropkiem jako niepełne. Można tu wymienić dwa zabiegi: sugestię, że sens zdania wykracza w jakiś sposób poza sens użytych słów lub że zdanie mogłoby być kontynuowane, wtedy jednak zdanie gramatycznie pozostaje kompletne, a trzy kropki na końcu są znakiem nacechowanym emocjonalnie; oraz drugi zabieg, będący właściwym zdaniem urwanym, gdy rzeczywiście brak części wypowiedzenia – tu wielokropek lub pauza (rzadziej, to wariant ekspresywny) są zamiast brakującej części na początku, w środku lub na końcu wypowiedzi, jak w *Płaczu po Izoldzie* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego: „szkoda, że / nie ma, że... / eech, próżna mowa" czy w wierszu *Pogrzeb* Wisławy Szymborskiej, ukazującym – właśnie przez fragmenty zasłyszanych, przypadkowych rozmów – scenę z pogrzebu i zarazem rozpad jakiegoś świata skupionego wokół zmarłej osoby (WSz/W).
20. ***Wtrącenia*** i ***wtrącenia nawiasowe*** – zdania lub frazy wstawiane między pauzy lub umieszczane w nawiasie, stanowiące dygresje, uzupełnienia, wyjaśnienia, zapisy towarzyszących emocji bądź uwagi metatekstowe. Mogą być także znakiem narracyjnej ironii, jak często w powieściach Gombrowicza, lub refleksyjnego dystansu – np. w *Rachunku elegijnym* Szymborskiej, gdzie każdemu zdaniu przypisane jest drugie, warunkowe, umieszczone w nawiasie: „Ilu tych, których znałam / (jeśli naprawdę ich znałam) / mężczyzn, kobiet / (jeśli ten podział pozostaje w mocy)" (WSz/W).
21. ***Dopowiedzenie*** i ***dopowiedzenie metaforyczne*** *(apozycja)* – dopowiedzenia to poszczególne słowa lub frazy dołączane po przecinku, pauzie, a czasem nawet umieszczane po kropce, lecz należące do wcześniejszego zdania. Wyłączenie dopowiedzeń i ustawienie ich na końcu powoduje, że mogą one radykalnie zmieniać sens wcześniejszej wypowiedzi – wywołują wrażenie osłabienia lub wzmocnienia sensu wcześniejszych słów (czyli retorycznych form *amplifikacji*), mogą dawać efekt zaskoczenia, kontrastu, paradoksu, są więc znakomitym narzędziem stylistycznym. Jak w aforyzmie Stanisława Jerzego Leca: „I masochiści wyznają wszystko na torturach. Z wdzięczności".

    Inny rodzaj dopowiedzenia polega na umieszczeniu przy wyrazie jego metaforycznego omówienia: „Prowadź nas, pszenico, / złota błyskawico" (MB). Zabieg ten ma osobną nazwę – to *apozycja*. Na apozycjach wspiera się cała druga część wiersza *Upamiętnienie* Szymborskiej (WSz/W), gdzie jaskółka, bezpośrednio nazwana, została też określona za pomocą wielu przenośni.

22. ***Wyliczenie*** – powszechnie stosowany i mający sporo różnych funkcji zabieg stylistyczny polegający na wymienieniu wielu elementów – od symbolicznych trzech do całych wyliczeniowych ciągów, jak np. te oddające przepych świata, zawarte w *Urodzinach* Szymborskiej: m.in. „moreny, mureny i morza i zorze, / i ogień i ogon i orzeł i orzech" (WSz/W).

    Inne właściwości ma ***wyliczenie gradacyjne*** – stopniujące słowa (przymiotniki lub przysłówki) lub wrażenia, zwykle w kolejności od najsłabszego do najmocniejszego elementu – jak w wierszu *Do M**** Adama Mickiewicza, ze słynnym wezwaniem: „Precz z moich oczu [...] z mego serca (...) z mej pamięci".

    Istnieje również ***wyliczenie synonimiczne***, wzmacniające efekt przez nagromadzenie podobnych elementów – jak w wierszu *Pierwsza fotografia Hitlera* Szymborskiej, w którym późniejszy zbrodniarz opisany jest jako dziecko poprzez ciąg pieszczotliwych wyrazów: „bobo, aniołek, kruszyna, promyczek".
23. ***Archaizmy składniowe*** – właściwa językowi staropolskiemu budowa zdań, użycie dawnych zależności gramatycznych, partykuł i spójników, czasu zaprzeszłego, zmienionego szyku wyrazów itp. Jak w wierszach Jarosława Marka Rymkiewicza z tomu *Moje dzieło pośmiertne*: „Popiół wszystko Z popiołu co nam ocaleje" albo „Odjęli tedy kamień A tam Łazarz śpiący / Taki Łazarz nikt nie wie o czym mógł być śniący" [interpunkcja poety].

Semantyczne środki stylistyczne

Zacznijmy od przypomnienia, że wszystkie zabiegi stylistyczne mają konsekwencje semantyczne, natomiast **semantyczne środki stylistyczne polegają na tym, że modyfikuje się dotychczasowy, słownikowy sens wyrazu przez nietypowe zastosowanie w kontekście bądź zestawia się ze sobą słowa tak, by razem tworzyły nowe znaczenia (wykraczające w ten sposób poza sens poszczególnych składników)**.

• Pojedyncze wyrazy same w sobie mogą być na przykład ***archaizmami semantycznymi*** (np. *rozpasany* w znaczeniu „pozbawiony pasa" w *Trylogii* Sienkiewicza) lub metaforami (jak określenie „butelkonosy" w nazwie jednego z gatunków delfinów czy rzeczownik „ideożerca", będący też neologizmem słowotwórczym), ale znacznie częściej zabiegi semantyczne powstają przez łączenie ze sobą kilku słów. Do wyjątków należą neologizmy semantyczne, o których mowa niżej.

• Ze względu na związek z interpretacją tekstu warte wyodrębnienia są ***neologizmy semantyczne*** (inaczej: *neosemantyzmy*) – czyli wyrazy, którym nadano nowe, inne od słownikowego, znaczenie.

Lingwistyczne obserwacje pokazują, że neosemantyzmy powstają najczęściej przez ugruntowanie się jakiegoś zwyczaju językowego (tak funkcjonują nazwy niektórych

zwierząt, np. „osioł" czy „świnia" jako wyrazy obraźliwe lub nazywające cechę; nazwy rzeczy jako właściwość – „pestka" jako „drobiazg"), wykorzystanie nazwiska wynalazcy jako nazwy produktu (Julius Maggi – przyprawa maggi, Joseph Guillotin – gilotyna itd.) lub miejsca bądź firmy z powiązanym z nim obiektem czy produktem (np. kasa jako pieniądze, coca-cola jako napój koncernu Coca-Cola), także przeniesienie słowa w obręb innego kontekstu (np. brygada w wojsku i brygada remontowa); mogą także stanowić nawiązanie do wcześniej istniejących neosemantyzmów (np. „zielenina" na forach internetowych na oznaczenie kogoś kompletnie „zielonego", tj. nieznającego zasad obowiązujących na danym forum).

Pisarze wykorzystują bardzo często neosemantyzmy do tworzenia swojego słownika na potrzeby świata przedstawionego. I tak na przykład słowo „zamarzło" w powieści Dukaja *Lód* znaczy także kończące dyskusję powiedzenie, którego sens oddają zwroty: „zostało ustalone", „nie da się tego zmienić", „tak już jest"; natomiast „Lato" i „Zima" to nie tylko pory roku, lecz także stany umysłu, sposoby podchodzenia do logiki i praw historii. Podobnie użyty przez Gombrowicza wyraz „gęba" znaczy w *Ferdydurke* także pozę, maskę czy wytworzoną tożsamość; sposób bycia wymuszony przez samą obecność lub zachowanie innych osób, czasem też przez społeczne konwenanse.

Jak widać, nowy sens wyrazów – a więc i istnienie semantycznych zabiegów stylistycznych – zależy od kontekstu, w jakim zostają użyte. Zresztą, o czym już była mowa, każdy pozornie synonimiczny wybór może mieć wpływ na stylistyczne zabarwienie wyrazu (por. dydaktyk – nauczyciel – belfer), również zmiana zakresu słowa może je dodatkowo waloryzować (np. posłużenie się w zdaniu wyrazem ogólniejszym, niż to jest przyjęte, może tworzyć efekt komiczny: „wyprowadziłem swojego ssaka na spacer").

• **Z punktu widzenia poetyki główny trzon semantycznych środków stylistycznych stanowią jednak *tropy*. Tropami nazywano w antyku przekształcenia semantyczne**. Etymologia słowa bardzo jest tu pomocna – gr. *tropos* znaczyło bowiem „zwrot, obrót", a *tropikos* – „zwrotny", zatem tego typu zabiegi są nie tyle jakimś przekładem z języka dosłownego na język przenośny i ozdobny, ile takim „obrotem" (przekształceniem) podstawowego sensu wyrazów, by był on bardziej „zwrotny", tj. dający się wykorzystać, plastyczny, różnorodny, ruchomy, adekwatny do sytuacji. Pomyślmy zatem o semantycznych środkach stylistycznych jak o lekkich, zwrotnych żaglówkach, które łatwo zmierzają do celu, dostosowując się do okoliczności.

I choć **do kategorii *tropów* należą właściwie tylko 3 zabiegi: *epitety*, *porównania* i *metafory***, to właściwie nie ma ona granic, jak nie ma granic ludzka wyobraźnia. Podkreślić należy, że wszystkie te zabiegi są również naszymi codziennymi sposobami ujmowania świata – mówienie i nazywanie wiążą się bowiem z określaniem cech, właściwości, z poszukiwaniem analogii oraz myśleniem o nowych rzeczach w kategoriach innych, wcześniej już poznanych, także z dokonywaniem skrótów myślowych. Kiedy mówimy: *białe pieczywo*, *oczy jak spodki*, *ostry wzrok* – używamy kolejno: epitetu („białe"), porównania

oraz metafory (słowo „ostry” jest epitetem, lecz razem ze wzrokiem stanowi wyrażenie przenośne, nazywa pewną właściwość widzenia, zresztą „białe” pieczywo wcale nie jest białe, tylko jaśniejsze niż ciemne).

Przypomnijmy, że **każde określenie rzeczownika to *epitet*** – a więc przydawka z punktu widzenia gramatyki (która może być przymiotnikiem, rzeczownikiem, imiesłowem przymiotnikowym czy wyrażeniem przyimkowym). Z tego też powodu epitety bywają nawet zaliczane do zabiegów składniowych, gdyż dają się wyróżnić automatycznie na podstawie miejsca w zdaniu. Epitety mogą być słowami o prostej strukturze albo też wyrazami złożonymi – są to wówczas ***epitety złożone*** (jak wcześniej cytowana nazwa „butelkonosy”), często w literaturze będące neologizmami słowotwórczymi. Niektóre epitety są poza tym śladami kulturowej pamięci – chodzi o ***epitety stałe***, czyli takie, które utworzyły powszechnie znane obrazy, przydomki czy nazwy, np. słynne określenia bóstw greckich z antycznej poezji: prędkonogi Achilles, Jutrzenka Różanopalca czy Zeus Gromowładny. (Tu akurat wymienione zostały epitety złożone, ale w języku publicznym znajdziemy wiele frazeologizmów zawierających proste epitety stałe: np. „owocna współpraca”, „burzliwa debata” itd.). Warto przy okazji przypomnieć o stylistycznej wartości, jaką niesie ze sobą miejsce epitetu w związku frazeologicznym – to samo określenie przed rzeczownikiem może mieć zwykły sens, natomiast ustawione po nim może nabrać cech terminu czy nazwy, por. „fantastyczna powieść” i „powieść fantastyczna”, „szwedzka akademia” i „Akademia Szwedzka”, „polski dom w Londynie” i „Dom Polski w Londynie”.

Przedmiotem zainteresowania poetyki są przede wszystkim oryginalne, tj. niezleksykalizowane, *epitety metaforyczne* – czyli takie, które albo same w sobie są metaforami (jak cytowany przydomek Jutrzenki), albo metafory budują (jak określenie „białoskóra brzoza”). Takie bowiem epitety tworzą nowe tropy. Pozostałe – w zależności od kontekstu – mają oczywiście także swoją wartość stylistyczną, wszak to dzięki nim poznajemy sposób widzenia i wartościowania przedmiotów przedstawionych, ich wydobyte przez autora własności, mogą być więc istotnymi składnikami stylu bądź elementem stylizacji (zob. następny rozdział).

Porównania także mają rozpoznawalną składniową konstrukcję. ***Porównanie* to zestawienie elementów za pomocą spójnika „jak” lub innych spójników czy wyrażeń (np. „jak gdyby”, „niby”, „niczym”, „podobny do”, „na kształt”) tworzące informację o jakiejś wspólnej cesze łączącej oba zjawiska**.

Ta właściwość to tak zwane *tertium comparationis* – czyli to, co dodatkowe, trzecie, co łączy obie części, jest podstawą porównania. Zatem w wyrażeniu „śnieżnobiałe zęby” występuje (utarty) epitet metaforyczny, nie jest ono natomiast porównaniem, dopiero sformułowanie „zęby X są białe jak śnieg”, zawierające charakterystyczną strukturę składniową, jest porównaniem jako takim, a *tertium comparationis* to połyskliwa biel. Określenia „białe pieczywo” i „oczy jak spodki” są także metaforami – takie pieczywo nie jest wszak białe, lecz zrobione z jasnej mąki, a oczy osoby zdumionej są tylko pod

pewnymi względami nieco podobne do spodków. Co innego, gdy powiemy „duży stół" lub „Janek jest wysoki jak Piotr" – wtedy rzeczywiście zarówno epitet, jak i porównanie są całkowicie dosłowne. Wszystko to są jednak wyrażenia zleksykalizowane, już w języku istniejące. Takimi zabiegami, ich historią, społeczną rolą, międzyjęzykowymi podobieństwami, a także najnowszymi tendencjami sprzyjającymi powstawaniu nowych powiedzeń zajmuje się językoznawstwo.

Porównania, podobnie jak epitety, mogą mieć charakter metaforyczny lub nie. Rozbudowane, wielozdaniowe porównania metaforyczne nazywane są – na pamiątkę twórcy tego rodzaju poetyckich konstrukcji, Homera – *porównaniami homeryckimi* (np. *Tren V* Jana Kochanowskiego, przeprowadzający analogię między młodziutkim pędem oliwkowego drzewa, ściętym przypadkowo przez ogrodnika, a przerwanym przez śmierć życiem dziecka, Urszulki).

Metafora – teoria, podziały, przykłady

Pojęcie *metafory* (przenośni) obejmuje cały szereg konstrukcji semantycznych, polegających na takim zestawieniu wyrazów, by uzyskać nowy, niedosłowny sens [z gr. *metaphérein* = przenosić]. Jak objaśniał Arystoteles, chodzi ogólnie o „przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną"[199]. Metafora obejmuje swym zakresem zarówno pojedyncze epitety (np. złożenie „głuchokolorowy"), jak i całe wyrażenia czy zdania. Najczęściej jednak, z punktu widzenia gramatyki, metafora jest reprezentowana przez dwa wyrazy, rzeczowniki lub rzeczownik z przydawką, choć bywają również tzw. *tropy czasownikowe*, a więc zwroty metaforyczne, których podstawą jest czasownik (np. „machała uciętymi rękami" – z *Nike, która się waha* Herberta). Przenośnia może też obejmować długie, rozbudowane zdania czy nawet partie tekstu.

Na co dzień używamy *metafor potocznych*, zleksykalizowanych, mówimy na przykład, że „czas płynie", miejscowość położona jest „u stóp góry", ktoś ma „wysokie wymagania" itd. Bardzo często można spotkać metafory w tytułach gazetowych artykułów, efektownych początkach lub puentach przemówień, także jako sposób przekazu sprzyjający popularyzacji wiedzy i jako element strategii perswazyjnej w reklamach bądź tekstach propagandowych.

Metafora bywa poznawczym skrótem, sprzyjającym wyobraźni oraz ekonomii językowej (np. gdy mowa o światowych negocjacjach poprzez sformułowanie „rozmowy Nowego Jorku z Brukselą"). Jest też wyrazem samoświadomości – indywidualnej bądź zbiorowej (np. w dawnych obrazach Polski jako „przedmurza chrześcijaństwa" czy „Chrystusa narodów"), a ponadto wspaniałym źródłem wiedzy o tym, jak konceptualizujemy (czyli jak pojmujemy i jak to wyrażamy poprzez pojęcia) rozmaite zjawiska. Na przykład szereg określeń metaforycznych, takich jak „spektakl polityczny", „zmiany na politycznej scenie", „wystąpić z przemówieniem" czy „odegrać polityczną rolę" pośrednio przekazuje nam informację o ***metaforze głębokiej***, zwanej też *pojęciową*, która

[199] Arystoteles, *Poetyka*, dz. cyt., s. 76.

się za nimi kryje: „polityka to teatr”[200]. Metafory pomagają nam zrozumieć otaczający świat poprzez analogię, skrócone porównanie, podkreślenie jakiejś właściwości, toteż często na potrzeby chwili wymyślamy nowe przenośnie, dzięki którym udaje się lepiej utrafić w sedno sprawy lub tylko zaskoczyć rozmówcę. Metafory także ułatwiają wyobrażanie sobie skomplikowanych abstrakcyjnych problemów, naprowadzają na trafne rozwiązania, pozwalają nazwać to, co wydaje się niewyrażalne, a nawet stymulują kierunki badań – stąd powszechna obecność metafor, jako użytecznych „umyślnych fikcji”[201], w języku naukowym, m.in. w fizyce czy biologii.

Wśród rozmaitych metafor możemy zauważyć dwa podstawowe typy – wyrażenia, w których pojawia się bezpośrednio nazwane zjawisko, którego przenośnia dotyczy (czyli tzw. *metafora in praesentia* – np. potoczny „grad spojrzeń”, w którym chodzi właśnie o spojrzenia), oraz takie, w których przedmiot odniesienia w ogóle nie jest nazwany, gdyż cała metafora zastępuje go (to tzw. metafora *in absentia* – np. „włosy słońca” zamiast „promienie”).

Inny podział dotyczy trzech głównych odmian metafor, a zarazem trzech sposobów ich rozumienia. I tak wymienia się *porównaniową*, *substytucyjną* oraz *interakcyjną* teorię metafory.

<u>Porównaniowa teoria metafory</u>: metafora jest tu rozumiana jako skrócone porównanie – i rzeczywiście część metafor da się do porównania sprowadzić: od utartych „gwiazd oczu” (źródłem zestawienia jest blask), po oryginalne – np. „włócznie altówek” (analogia kształtu; AZ). Jednak struktura porównania polega na sugerowaniu podobieństwa między dwoma elementami (x jest jak y) i do tego się ogranicza, metafora natomiast bezpośrednio łączy słowa, semantycznie i gramatycznie (tu przez słowo w dopełniaczu). Zawierać się więc w tym związku może i bliskie podobieństwo, i daleka analogia, momentalna tożsamość i skojarzeniowa zależność.

<u>Substytucyjna teoria metafory</u>: traktuje ona metaforyczne zestawienie wyrazów jako rodzaj omówienia, co wiąże się z ideą metafory albo jako znaku mowy wyszukanej, ozdobnej, zastępującej „zwykłe” słowa czy zwroty (np. poetyzm „błękitna otchłań” zamiast „niebo”), albo jako „narzędzia”, które pozwala nazwać to, co trudne do wyrażenia wprost – np. czyjeś wrażenie, emocje, kierunek wzroku. Tak można odczytać zdanie „Łąki Burgundii wspinają się na wzgórza” (AZ ⇨ s. 245). I choć zawsze metafora jest substytucyjna wobec tego, co niemetaforyczne i wobec samego obrazu, doznania etc., to jednak zarazem w pewnym sensie nigdy substytucyjna nie jest, bo wartość metafory stanowi ona sama, a nie jej genealogia czy „składniki”.

<u>Interakcyjna teoria metafory</u>: ta koncepcja zakłada współpracę sensów pomiędzy związanymi metaforą słowami – i wytwarzanie wspólnego, nowego znaczenia, które jest niesprowadzalne do składowych znaczeń, metafora jawi się więc nie jako produkt, lecz bardziej jako działanie słów, ich interakcja. Tak dzieje się zarówno w wyrażeniach złożonych z antynomicznych składników, jak: „trumna z kołysek najpewniejsza” (AW) czy „życie wielokrotnego użytku” (WSz), jak i innego typu metaforach, w tym tych zleksy-

---

[200] Zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988. Por. hasła „metafora” i „metonimia” w: V. Evans, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, przekł. zbior., Kraków 2009.

[201] Określenie fizyka i religioznawcy I.G. Barboura, cyt. za: J. Ślósarska, *Metafory kosmosu*, w: tejże, *„Bądź szybszy od śmierci”. Studia z antropologii kultury*, Łódź 2009, s. 239. Na temat metafor w nauce zob. T. Fojt, *The Construction of Scientific Knowledge through Metaphor*, Toruń 2009.

kalizowanych[202]. Model interakcyjny wydaje się więc najbardziej uniwersalny, choć w tej koncepcji również zwracano uwagę na wyraz określany (o którym się mówi, jak „życie" z podanego wyżej przykładu) i wyraz czy grupę wyrazów stanowiących określenie, zmieniających sens, dzięki którym do interakcji dochodzi (tu: „wielokrotnego użytku").

Jeśli jednak przyjrzymy się metaforze „wieczny moment" Czesława Miłosza, to okaże się, że choć da się ona zinterpretować jako skrócone porównanie (moment jest postrzegany jak wieczność), także zamiennik (pojawiający się zamiast mówienia o wyjątkowości chwili, o wrażeniu znalezienia się poza czasem) oraz interakcja (słowo „wieczny" narzuca inne widzenie „momentu", modyfikuje sens tego wyrazu, niesie wrażenie bezgraniczności, trwania, wprowadza kontekst religijnego i eschatologicznego myślenia o czasie), to w gruncie rzeczy chodzi o powstanie nowego zjawiska semantycznego. Można nawet powiedzieć (też poprzez metaforę!) o wzajemnym oświetlaniu się wyrazów, promieniowaniu znaczeń – stąd jeszcze inna *irradiacyjna koncepcja metafory*[203], wskazująca na sugestie, wrażenia oraz odcienie znaczeniowe, które wiążą się zarówno z użytymi wewnątrz przenośni wyrazami, jak i z oddziaływaniem metafory na resztę tekstu, i odwrotnie.

Metafora jest zjawiskiem na wskroś relacyjnym – organizuje słowa wchodzące w jej skład, angażuje wyobraźnię odbiorcy i oddziaływa na całe swoje otoczenie (kontekst). A jednocześnie znaczenie metafory jako całości jest współtworzone właśnie poprzez sensy poszczególnych słów oraz kontekst, także przez odbiorcę.

Zauważmy na przykład, że oba słowa wchodzące w skład metafory „moment wieczny" z wiersza Miłosza *Notatnik: Bon nad Lemanem* działają na siebie poprzez cały swój zakres (m.in. przez skojarzenia „wieczny" – wieczysty, odwieczny, na wieki wieków, trwający wieki; ciągłość, trwanie, bezruch, życie wieczne, śmierć; „moment" – chwila, ostatni moment jako szansa, decydujący moment, przegapić moment, momentalny; szczegół, ruch, wspomnienie, ulotność, przemijający zmysłowy konkret), także odniesienie do kontekstu wiersza i czytelnicze konotacje (krajobraz opisany w tym wierszu i w poezji romantycznej; światło i świadomość związane z chwilą, pamięć jako seria momentów i pamięć wspólnoty, pamięć religijna, tożsamość i inność osoby w ciągu życia, esencjonalność i błahość chwil, ogniskowanie się w nich tego, co w danym etapie życia ważne; całościowość i jednocześnie „ziarnistość" doświadczenia; konieczność przekraczania świadomością doraźnego czasu, by móc uczestniczyć w czasie metafizycznym[204]).

Trzeba tu jeszcze dla porządku wspomnieć o ciągle trwającym sporze o naturę metonimii – **metafora i metonimia są bowiem często sobie przeciwstawiane. *Metonimia* jest takim rodzajem niedosłownego wyrażenia, w którym użyte w sensie przenośnym słowo bezpośrednio odwołuje się, na zasadzie przyległości pojęciowej, do tego co dosłowne, zleksykalizowane lub dające się racjonalnie wytłumaczyć** (jak w wyżej cytowanym wyrażeniu o rozmo-

---

[202] Koncepcja interakcyjnej metafory została wprowadzona przez Maxa Blacka – na temat różnych ujęć problemu metafory zob. K. Stępnik, *Filozofia metafory*, Lublin 1988.

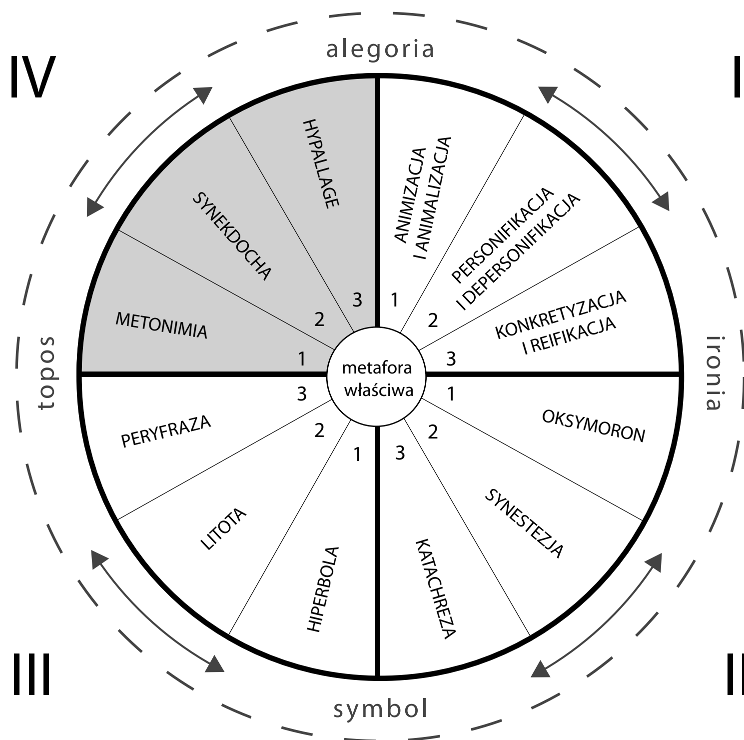
[203] Zob. T. Skubalanka, *O pojęciu irradiacji semantycznej i jego przydatności do opisu magicznych funkcji mowy*. W: *Studia o metaforze*, t. II, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1983.

[204] Więcej o tym wierszu – w książce: A. Fiut, *Moment wieczny*, dz. cyt.

wach Brukseli z Waszyngtonem – co wszyscy rozumieją jako: przedstawicieli Unii Europejskiej z reprezentantami rządu USA).

Jeśli zakładamy, że metafora nie jest niczym motywowana, tj. powstaje jako swobodne skojarzenie, to wyrażenia metonimiczne typu „wziąć urlop" (czyli uzyskać pozwolenie z pracy na urlop), „z niego jest taki donżuan" (a więc podrywacz, czyli ktoś, kto jest podobny do historycznego i literackiego Don Juana, od którego wyraz ten pochodzi) czy „skończyłem Mickiewicza" (w sensie: skończyłem czytać utwór napisany przez tego poetę) lub kolokwializm „wypiłem browar" (czyli piwo, które robi się w browarze) nie są metaforami, gdyż wyraźny jest związek między dosłownym wyrażeniem i „skrótem myślowym".

W wypadku metonimii, zarówno utartych, jak i nawet tych oryginalnych – np. Kochanowskiego „gościu siądź pod mym liściem" (gdy chodzi o cień drzewa, rzucany przecież przez wiele liści) – zawsze możemy znaleźć logiczny związek pomiędzy użytymi słowami a elementami, które zostały przez nie zastąpione (⇨ niżej rodzaje metonimii), natomiast metafory są oparte na swobodnym skojarzeniu i często wieloznaczne.



Rys. 8. Koło metafor i pojęć z metaforycznością związanych

Jednak *metonimia* nie jest wyrażeniem dosłownym, jest tropem, który – nawet etymologicznie [z gr. *meta* = m.in. zmiana, odwrócenie; *onoma* = nazwa] – polega na zmianie nazwy, stąd polska nazwa: *zamiennia*. I choć racjonalne uzasadnienie zamienni kłóci się z abstrakcyjną naturą większości metafor, to jednak metonimia także oznacza przeniesienie – czego powyższe, zapisane mniejszą czcionką przykłady „przenoszenia" nazwiska autora na dzieło czy nazwy miejsca produkcji na produkt są dowodem (drugi przykład jest także neosemantyzmem – jak wiele utartych, pospolitych metonimii). Można zatem włączyć metonimię w obręb szeroko rozumianej metafory jako tropu polegającego na owym przesunięciu znaczenia – i taką propozycję zamieszczam tutaj, z zaznaczeniem jednak odrębnego statusu metonimii w całym metaforycznym polu.

Powyższe „koło metafor" jest jednym z wielu możliwych wariantów dzielenia zabiegów metaforycznych na grupy – typologia tropów ciągle podlega modyfikacjom. Ta propozycja zawiera większość znanych odmian metafor oraz kilka pojęć (symbol, alegoria, topos, ironia), które wiążą się z posługiwaniem się metaforycznym znaczeniem w tekstach i które zostaną omówione osobno – ich związek z metaforycznością jako zjawiskiem został zaznaczony przez umieszczenie na marginesowym okręgu. W centrum kategorii znajduje się natomiast ***metafora właściwa*** – pojęcie, którym określa się typ metafor nieposiadających swojej specyficznej nazwy (przykład: bardzo już wytarta metafora „koral ust" czy oryginalny „supeł ścisku" (MB)). Zazwyczaj różne konkretne typy metafor mają jednak swoje – usankcjonowane wielowiekową tradycją – nazwy.

Oto cztery podgrupy, możliwie szeroko rozumianej, metafory:

I. Grupa metafor, w których ulegają wymianie cechy ludzi, przedmiotów, zwierząt i roślin:

1. ***Animizacja*** i ***animalizacja:***
   - 1.1 *animizacja* to ożywienie, a więc nadanie przedmiotom czy pojęciom cech ludzi, roślin bądź zwierząt, możliwości ruchu, życia, działania – „światło ślini deski" (TmR); „wyskoczył gdzieś z przecznicy histeryczny sygnał wozów milicyjnych" (TK);
   - 1.2 *animalizacja* – odmiana animizacji, nadanie cech wyraźnie zwierzęcych, np. „skrzydlaty zmierzch" (JCz); „Odra, szara jaszczurka" (TmR).
2. ***Personifikacja***, ***antropomorfizacja*** i ***depersonifikacja***:
   - 2.1 *personifikacja = uosobienie*, nadanie cech ludzkich, przedstawienie czegoś (zjawiska, rzeczy, zwierzęcia i in.) jako człowieka – np. tytułowe *Skrzypce* u Herberta „są nagie" i „mają chude ramionka". Personifikacja często utożsamiana jest z antropomorfizacją;
   - 2.2 *antropomorfizacja* – taki rodzaj ożywienia, który stanowi nadanie pojedynczych cech ludzkich (psychicznych, fizycznych, także zachowań) innym zjawiskom, przedmiotom, roślinom, zwierzętom, bez zamieniania ich w człowieka, np. „Listopad udeptuje liście"

(TmR/A); „opryskliwe chmury" (EL); „domy dostawały wypieków" (BSch); często jako wynik empatii wobec świata;

2.3 *depersonifikacja* – odebranie cech ludzkich; np. bohater *Niecierpliwych* Zofii Nałkowskiej „przewlekał się przez biuro zarazem i przez dom, niby sznurowadłem łącząc sobą brzegi tych oddzielnych wątków". Inne: „Kwitnie przydrożna gawiedź" (EL); zob. też niżej 3.2.

3. ***Konkretyzacja*** i ***reifikacja***:

3.1 *konkretyzacja* to nadanie pojęciu abstrakcyjnemu cech przedmiotu, czegoś namacalnego – np. „pustka popielata" (MB); „cztery ściany bólu" (AW); „rozstrzelana przestrzeń" (ZH);

3.2 *reifikacja* natomiast to *urzeczowienie*, zamiana istoty żywej w przedmiot; w odniesieniu do człowieka zjawisko to oddaje cytat: „ścierpła mi lewa noga krzesła" (A. Bursa), „Cesarskiemu pogłowiu naprzeciw toczy się wał Rosjan" (J. Wittlin). Wymiana cech między osobami, rzeczami, roślinami i zwierzętami to podstawa obrazowania w *Sklepach cynamonowych* – niezwykłej reifikacji na oczach rodziny ulega na przykład złorzecząca ciotka Perazja, która maleje, by w końcu „zetlić się w płatek popiołu" (BSch; por. *depersonifikację* – zob. wyżej, pkt 2.); a ptaki zamieniają się w „ogromne wiechcie piór, wypchane byle jak ścierwem".

II. Grupa metafor, w których dochodzi do łączenia przeciwstawnych bądź na pozór całkiem obcych sobie sensów:

1. ***Oksymoron*** – zestawienie słów o całkowicie przeciwstawnych treściach, typu: „wieczny moment" (CzM), „huk ciszy" (JP).
2. ***Synestezja*** – połączenie doznań odbieranych różnymi zmysłami, np. dotykiem i słuchem: „cisza ostra" (WSz/L), słuchem i wzrokiem: „słychać mrok" (EL); dotykiem i wzrokiem: „to był najpiękniejszy błękit mego życia: suchy, twardy (...)" (to także *konkretyzacja* ⇨ pkt I, 3.1; ZH).
3. ***Katachreza*** – metafora polegająca na semantycznym nadużyciu, naciągnięciu znaczenia, podstawową grupę katachrez stanowią bowiem wyrażenia będące wyrazem przeprowadzania analogii między częściami ludzkiego/zwierzęcego ciała a innymi zjawiskami, przez co narusza się podstawowy sens nazw: np. pospolite „oka tłuszczu", „ramię dźwigu" czy literackie: „plecy szafy" (SB); „barki Czatyrdahu" (AM).

   Katachreza może być także rozszerzeniem znaczenia słowa niezgodnie z pierwotnym sensem (znaczeniem słownikowym) i etymologią – jak niegdyś w wypadku wyrażenia „złota stalówka" (słowo „stalówka" pochodzi od nazwy materiału, tj. stali, z której była zrobiona), a dziś np. „karta magnetyczna" [z łac. *charta* = arkusz papirusu, stąd polskie „karta" i kartka papierowa].

III. Grupa metafor, które dają efekt pomniejszenia, powiększenia lub zastąpienia przez omówienie – zjawiska, do którego się odnoszą:

1. ***Hiperbola*** = *przesadnia*, przenośnia, której celem jest wyolbrzymienie jakiegoś zjawiska: „Wybuchła wiosna – wstrząsająco / jak wojna" (JT; to także przykład konkretyzacji); „żyjąc wdychałem aż do krwi krajobraz za krajobrazem", „powietrze uduszono sztandarami" (JP).
2. ***Litota***:
   a) pomniejszenie, odwrotność hiperboli – np. „Na tej bilardowej ziemskiej kulce" (EL) [tu powstała przez kontaminację dwóch wyrażeń: „kula ziemska" i „kula bilardowa"].
   b) zabieg retoryczny polegający na użyciu wyrazu o odwrotnym znaczeniu, ale zaprzeczonego (np. potoczne „niegłośny" czy „niemały" zamiast „cichy", „duży"). Może to być sposób na uniknięcie określenia nazywającego sprawę wprost – jak w powiedzeniu „nienajlepszy" zam. „zły" (⇨ niżej 3), albo odwrotnie: metoda złośliwego podkreślenia tego, co na pozór nie zostało wcale wyrażone. To ostatnie zjawisko ilustruje dobrze sposób, w jaki otoczenie mówi o bohaterce *Iwony, księżniczki Burgunda* – jest ona „mało ponętna", ma „niedomogę organiczną", „wcale nie jest taka nieładna", „nie jest taka ograniczona". Litota służy więc, paradoksalnie, podkreśleniu wad Iwony (wzmacniają ten przewrotny sens również słowa: „wcale" oraz „taka", a dodatkowo – podwójne przeczenie).
3. ***Peryfraza*** – inaczej: *omówienie*, czyli zastąpienie jakiegoś słowa kilkoma innymi, zabieg z pogranicza semantyki i składni, może nie być przenośnią (np. gdy zamiast imienia podajemy informację, czyim ten ktoś jest dzieckiem). Oto przykłady literackich metaforycznych peryfraz: „Nie Bóg stworzył przeszłość i śmierć, i cierpienia, / Lecz ów co prawa rwie" (CN/W); „Moje życie. Kotlet z białka i kosmicznego pyłu" [to także jako metaforyczne *dopowiedzenie* ⇨ zabiegi składniowe; TK].

   Można by tutaj także dodać ***eufemizm*** – zabieg polegający na zastąpieniu wyrazu zbyt stylistycznie mocnego, dosadnego (np. wulgaryzmu czy słowa niestosownego w danym kontekście, nazwy objętej społecznym tabu, cenzurą ideologiczną) słowem lub całym zwrotem łagodniejszym w wymowie bądź całkowicie neutralnym, najczęściej właśnie kilkuwyrazowym figuratywnym omówieniem (jak w języku łowieckim „gasić zwierza" zamiast „zabić"). Przykład z *Ferdydurke* Gombrowicza: „A tymczasem dziewczyna (...) ściskała się z Kopyrdą (...) i gotowała się przy jego pomocy osiągnąć kulminantę wdzięków";

IV. Grupa szeroko rozumianej metonimii, czyli wyrażeń przenośnych opartych na przyległości pojęciowej:

1. ***Metonimia*** – inaczej: *zamiennia*, wyrażenie przenośne, w którym zachodzi związek pojęciowy pomiędzy użytymi słowami a tym, co one oznaczają, metonimia jest więc swego rodzaju skrótem myślowym (⇨ uwagi wyżej, s. 304), jak w potocznym zwrocie „wypić kubek" oznaczającym wypicie zawartości. Przykład literacki: „Chodziły po świecie

nazwiska, tuczyły się, rozmnażały" (przyległość pojęciowa: nazwisko – osoba o nazwisku; JW); „kiedy wszedł do senatu / nieskazitelna toga jego sierści / lśniła niepokalanie wśród obszytych purpurą morderców" [„senat" to tutaj miejsce obrad senatu, a „obszyte purpurą" są szaty noszone przez morderców, purpura natomiast to pas tkaniny w tym kolorze; ZH].

2. ***Synekdocha*** – rodzaj metonimii polegający na zamianie w obrębie przyległych pojęć połączonych relacją część/całość, występuje w dwóch odmianach:
   a) *pars pro toto* = po łac. „część zamiast całości" – np. „zdrowe, mocne płuca, serca, żołądki tysiącami (...) setkami tysięcy wyprawiają się we wszystkie strony świata" [mowa o cywilach powołanych do wojska; JW];
   b) *totum pro parte* = po łac. „całość zamiast części" – np. „Wrzask żołnierstwa napełnił całą dolinę" (JW).
3. ***Hypallage***[205]– *odwrócenie,* odmiana metonimii, w której podmiot i obiekt działania albo jakaś cecha ulegają wymianie (jak w pospolitych wyrażeniach „miejsca siedzące" lub „miejsca stojące" czy „kluski leniwe", w których określenia dotyczące ludzi przeniesione zostały na przedmioty); Przykłady literackie: „wozy jadą ciężko" (JCz); „maski patrzą dziurami oczu" (MB); „o zagadce poezji / która mnie rozwiązuje / już 60 lat" (EL); „w małym brudnym pokoju / kiedy świtają tapety" (ZH).

Więcej niż trop: symbol, alegoria, topos, ironia

Na zewnątrz „koła metafor" znalazły się pojęcia, które nie oznaczają tylko przenośni w wąskim rozumieniu, choć opierają się na napięciu między tym, co dosłowne, a tym, co metaforyczne. Mogą być reprezentowane przez pojedynczy zabieg językowy, trop, ale też mogą tworzyć rozbudowany obraz, którego sens staje się jasny dzięki kontekstowi i/lub tradycji. Wszystkie te pojęcia zgromadziły wokół siebie bogatą literaturę przedmiotu, tu zostaną wyjaśnione jedynie podstawowe sensy.

- ***Symbol* to taki rodzaj znaku (tu: językowego), który użyty jest w danym kontekście w niedosłownym i niejednoznacznym sensie – nowym, właściwym tylko dla danego utworu, lub odwołującym się do utrwalonych kulturowo symbolicznych wyobrażeń** [z gr. *symbolon* = znak, podzielona na pół tabliczka gliniana z umieszczonym na niej rysunkiem – zestawienie obu części stanowiło znak rozpoznawczy]. Wyraz (i zjawisko) uzyskuje dodatkowe, umowne znaczenie, odwołuje się do innego pojęcia oraz stojącego za nim zbioru

[205] Słowo greckie (gramatyczny rodzaj męski), w języku polskim według słownika nieodmienne, w wersji spolszczonej znane też jako „hypallag" i odmieniane wtedy przez przypadki (tak jak areopag).

konotacji. Symbolizacji ulegają zwykłe słowa poprzez fakt zastosowania ich w nietypowej funkcji, umieszczenie w obcym im kontekście, czasem przez wielokrotne powtórzenie lub uczynienie z kryjącego się za słowem pojęcia czy obrazu – wskazówki naprowadzającej na przesłanie utworu; odczytanie symboliczne zależy nie tylko od sugestii zawartych w utworze, lecz przede wszystkim od wrażliwości i wyobraźni oraz interpretacyjnych zdolności odbiorcy. Symbole są najczęściej nośnikami znaczeń abstrakcyjnych, znakiem emocji, wartości, stanów czy poglądów. Tak dzieje się np. z Chochołem jako postacią z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego – jest symbolem poezji i tego, co związane z życiem duchowym, znakiem nadziei na odrodzenie się życia, zwiastunem ingerencji świata nadprzyrodzonego, a także uosobieniem „obezwładniającej siły o rysach szatana i śmierci”[206], jest zatem znakiem ambiwalentnym: życia i śmierci, zmurszałej historii i nowej nadziei, niemocy i działania.

W odróżnieniu od metafory – która znaczy dzięki przekształceniu dotychczasowych sensów składających się na nią wyrazów i która wymaga od odbiorcy wytworzenia całkiem nowego znaczenia – symbol odsyła poza siebie, do tego, co reprezentuje, a więc wymaga raczej odnalezienia, identyfikacji, znalezienia analogii, czyli rozpoznania (choćby w przybliżeniu) sensu kluczowego słowa wewnątrz utworu[207].

Jednak symbol nie musi być tylko „jednorazowy”, zależny od tego, jakie znaczenie nadał mu akurat w tym a nie innym utworze autor – lub jakie zostało przypisane przez czytelnika. Istnieją oprócz tego symbole utrwalone kulturowo, powielone w wielu tekstach – stąd słowniki symboli, m.in. biblijnych, literackich, mitologicznych, ezoterycznych, związanych z kabałą, architekturą bądź heraldyką. Ponadto symbole wiążą się z epoką i kulturowym klimatem (można więc mówić np. o typowej dla średniowiecza symbolice), a niektórzy pisarze – jak np. Schulz czy Leśmian – tworzą własne sieci symboli. Podstawą rozpoznania symbolu może być więc przyjęta tradycja, na mocy której przypisuje się słowom inne, dodatkowe sensy.

Czasem zresztą jednostkowe symboliczne znaczenie wpisuje się w kulturowe schematy – jak „pelargonie” z *Piosenki chorego na raka podlewającego pelargonie* Andrzeja Bursy. Pojawia się w tym wierszu refren „Pelargonie jak krew czerwone. / Pelargonie białe jak mleko”. Pelargonie – podlewane na balkonie przez pacjenta ze szpitala onkologicznego – są oczywistym znakiem życia, codzienności, banalnej domowej krzątaniny, stanowią też odwołanie do metaforycznego określenia zdrowej cery (utarte wyrażenie „krew z mlekiem”), są zatem zaprzeczeniem zagrożenia chorobą i śmiercią. W tym sensie zarówno same kwiaty, jak i czynność podlewania ich mają wymowę symboliczną – oznaczają podtrzymywanie życia, walkę z beznadzieją, przeciwstawianie się wyjątkowości sytuacji poprzez powtarzanie w szpitalu domowych gestów. Równocześnie jednak uruchomione zostają utrwalone kulturowo sensy symboliczne obu substancji i barw:

---

[206] H. Markiewicz, *Dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Kraków 2000, s. 94.

[207] Por. K. Stępnik, *Filozofia metafory*, Lublin 1988, s. 36 i nast.

„krew" – życie, ale także cierpienie, ofiara, męka; „czerwień" – życie, grzech, piekło, miłość, męczeństwo; z kolei „mleko" – pokarm, miłość matki, dziecięcość; „biel" – chorobliwa bladość, śmierć, także czystość, doskonałość, jałowość. Żaden z tych symboli nie jest więc jednoznaczny, a co dopiero ich połączenie. Kulturowe konotacje sprawiają, że końcowe zdania: „Rak jest chorobą nieuleczalną. / Życie jest treścią niezwyciężoną. / Trzeba uważać w dni upalne, / żeby nie zwiędły pelargonie." niosą w sobie gorzko-ironiczną niejednoznaczność, a podlewanie balkonowych kwiatów jawi się jako akt mający sens jedynie dla samego pacjenta, który swoje istnienie łączy z dobrym stanem kwiatów; musi jakby sam wytwarzać sens i pozytywne działanie, by je także dla siebie uzyskiwać. Zarówno sama choroba (śmierć), jak i życie są zjawiskami ponadjednostkowymi, siłami działającymi niezależnie od tego, co robią poszczególne osoby – brakowi nadziei czy pocieszenia towarzyszy w tym wierszu podziw dla siły istnienia.

- ***Alegoria*** również ma wiele znaczeń. Rozumiana bywa jako:

1) **Mocno utrwalony w kulturze motyw czy grupa motywów, które tworzą wspólny, metaforyczny, lecz mający jednoznaczną wykładnię obraz jakiegoś zjawiska**. Każdemu elementowi w alegorii przypisane jest cząstkowe znaczenie – dosłowne odczytanie tego obrazu czy sceny prowadzi albo do niezrozumienia z powodu niespójności, albo do odczytania jedynie różnych cząstkowych czy banalnych sensów, gdyż prawdziwe znaczenie tkwi w obejmującym całość wyjaśnieniu; w tym sensie alegoria jest jednoznaczna i kulturowo uwarunkowana [z gr. *allegorein* = mówić inaczej, interpretować przenośnie]. Tak jest np. z wywodzącym się jeszcze z antyku obrazem miotanego falami okrętu, który ma być wyobrażeniem ojczyzny – obraz ten został wykorzystany przez ks. Piotra Skargę w *Kazaniach*, potem zaś wielokrotnie wznawiany (m.in. *Świat zepsuty* Ignacego Krasickiego, *Testament mój* Juliusza Słowackiego, *Legenda Żeglarska* Henryka Sienkiewicza, a jako sprzeciw wobec tego obrazu: *Lekcja polskiego – Słowacki* Ernesta Brylla).

2) **Personifikacja pojęcia** – jest ono ukazane w utworze jako postać w świecie przedstawionym. A dokładniej – alegorię stanowią sceny metaforyczne z udziałem takich postaci (sposób bycia, mówienia, wygląd lub rekwizyty stanowią interpretację danego pojęcia, które postać uosabia). Tak dzieje się w antycznym przedstawieniu 9 Muz reprezentujących dziedziny sztuki czy w bajkach z udziałem zwierząt, które stanowią wcielenie różnych cech ludzkiego charakteru, także w średniowiecznych moralitetach, w których dyskutują ze sobą np. Cnota i Występek. Sporo tego typu alegorii znaleźć można również w poezji romantycznej i z okresu przełomu XIX i XX wieku – jak choćby w słynnym wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera zaczynającym się od słów: „Nirwano! Pochyl ku mnie twarz matowobladą"[208]. Współcześnie chwyt, jakim jest personifikacja pojęcia, odświeżany bywa przez ironię – na przykład w wierszu *W parku* Szymborskiej rozmowa matki z dzieckiem o pomniku Miłosierdzia zamienia się w konstatację dotyczącą natury miłosierdzia:

[208] Z cyklu *Zamyślenia.*

„– A dlaczego ta pani / taka po...o...o...poobijana? / – Nie wiem, odkąd pamiętam, / zawsze taka była" (WSz).

3) W szerszym znaczeniu: **każdy obraz literacki, którego elementy znajdują pełniejszy, całościowy, uniwersalny sens na poziomie metaforycznym**. Tak jest na przykład w *Prologu* do *Soli ziemi* Józefa Wittlina – gdzie cały pierwszy akapit skupiony jest wokół obrazu czarnego ptaka. Jest to „orzeł o trzech koronach", który „w szponach kurczowo zaciska złote jabłko i miecz obnażony", „czarną i pierzastą masą zasłonił niebo", „z brzękiem złotych łańcuchów, obwieszonych herbami, uciekł z czarno-żółtego szyldu", „Rzucił swoje ciepłe i wygodne gniazda, usłane od wielu lat nad bramą szkoły, sądu i kryminału". Wszystko to staje się spójne, gdy czytelnik orientuje się, że mowa o Cesarstwie Austro-Węgierskim i jego emblematach, i o początku I wojny światowej.

Metaforyczny, scalający sens obraz znajdziemy również w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta pt. *Pan Cogito a perła*, gdzie prosta opowiastka o ziarnku piasku, które przeszkadza najpierw w drodze na wykład, potem w skupianiu się na prelekcji o ideach w koncepcji filozoficznej Platona, jest jednocześnie rodzajem ironicznych rozważań o fizycznej i duchowej naturze człowieka, młodzieńczym idealizmie, postawie intelektualisty wobec rzeczywistości itd. Ziarnko piasku, Pan Cogito, droga, wykład, obolała pięta mają tu znaczenie tyleż informacyjne, w ramach opowiadanej historyjki, co przede wszystkim przenośne. Sugeruje to zresztą już tytuł, w którym pojawia się perła jako symbol powstającego w bólu piękna, potem także zdanie o „młodzieńczym marszu do doskonałości", którego dotyczyć ma wspomnienie Pana Cogito. Przekaz ten więc ewidentnie odsyła poza anegdotę, do scalającej wykładni na poziomie abstrakcyjnym, niedosłownym.

Zbliża to nieco tak rozumianą alegorię do przypowieści – a więc moralistycznego gatunku narracyjnego, w którym opowiedziana historia stanowi, dający się uogólnić, przykład jakichś działań, zachowań, za którymi kryje się postawa etyczna czy filozoficzna (por. niżej uwagę o związku alegorii i przypowieści).

4) Można także przez alegorię, jak w tradycji anglosaskiej, rozumieć **utwór epicki będący wielką, rozbudowaną metaforą**, a więc taki, w którym da się obserwować analogię między ciągłością przedstawionych zdarzeń a ciągłością ich metaforycznych odniesień. Do takich utworów zaliczyć da się i *Boską komedię* Dantego, będącą obrazowym i uniwersalnym przedstawieniem zaświatów (piekła, czyśćca i nieba), i rozmaite utopie czy antyutopie ⇨ s. 35, np. *Folwark zwierzęcy* George'a Orwella. Za uniwersalne alegorie uznać można też i pełne absurdu powieści Franza Kafki, i reportażowego *Cesarza* Ryszarda Kapuścińskiego, i groteskową opowieść o stanie wojennym pt. *Wroniec* Jacka Dukaja, i niektóre dramaty Sławomira Mrożka (m.in. *Tango*, *Garbus*, *Krawiec*).

Gatunkiem, który opiera się na wykładni alegorycznej jako koniecznej dla zrozumienia tekstu, jest wspomniana wyżej ***przypowieść*** (inaczej: *parabola*, z gr. *paraballein* = rzucać równolegle).

Przypowieść, jako narracyjna forma dydaktyczna, składa się z reguły z opowiedzianej historii i towarzyszącego jej komentarza, który przedstawia sens posłużenia się taką a nie inną historią, bezpośrednio ujmuje przesłanie tekstu (jak w przypowieściach religijnych ze Starego i Nowego Testamentu). Moralizatorski charakter przypowieści oraz kończąca ją wykładnia stanowią zatem wyróżnik paraboli jako gatunku.

Można się jednak spotkać i z tak szerokim ujęciem, w którym przypowieściami nazywa się utwory będące alegoriami w znaczeniu 3. i 4. z powyższego wyliczenia – ze względu na podwójność sensu. Zatem wynikiem odczytania alegorycznego utworów jest uznanie ich za parabolę (np. *Bram raju* Jerzego Andrzejewskiego – jako historii o utopijności i pozornej wzniosłości ludzkich poczynań moralnych).

Dzieje się tak również dzięki zjawisku ***alegorezy***, czyli alegorycznego odczytania. Wiąże się ono albo z odkrywaniem umieszczonych w dziele sensów metaforycznych, wpisanych w fabułę, albo z nadawaniem utworom dodatkowych, związanych z nowym kontekstem, znaczeń. Alegoryczny styl czytania może wynikać zarówno z natury samego utworu, jak i na przykład z okoliczności, jakie towarzyszą lekturze.

Ten ostatni przypadek obrazuje historia wiersza *Który skrzywdziłeś człowieka prostego* Czesława Miłosza. Utwór ten, napisany w 1950 roku, został umieszczony jako manifest w roku 1980 na pomniku stoczniowców, poległych w 1970 roku w starciach z PRL-owską milicją. Z kolei wiersze: *Raport z oblężonego Miasta* i *Przesłanie Pana Cogito* Zbigniewa Herberta były natychmiast odczytywane w roku 1982 jako obrazy odnoszące się do stanu wojennego w Polsce, rodzaj przesłania nakazującego zachowanie godności.

Czasem alegoryczna lektura jest częściowo projektowana przez metaforyczny lub zawierający symbole tytuł utworu, sugerujący istnienie całościowej, uogólniającej wykładni – warto spojrzeć pod tym kątem na takie tytuły, jak *Czerwone i czarne* Stendhala, *Książę i żebrak* Marka Twaina *Myszy i ludzie* Johna Steinbecka, *Jądro ciemności* Josepha Conrada, *Mała apokalipsa* Tadeusza Konwickiego oraz tysiące innych.

Przy alegorezie warto jeszcze wspomnieć o dwóch ważnych dla literatury zjawiskach – o alegorycznym czytaniu mitów greckich oraz Biblii, czyli o tradycji, która przyczyniła się do rozwoju zarówno sztuki interpretacji, jak i wyobraźni literackiej; po drugie zaś – o współczesnym rozumieniu czytania jako procesu, w którym albo poddajemy się retoryce narzuconej nam przez tekst, albo sami tekstowi narzucamy odczytanie. W tym sensie każda lektura, wytwarzając scalającą interpretację, zakrywa część znaczenia, które jej się nie poddaje – i każda jest alegorezą (tj. uspójniającą wykładnią metaforyczną), gdyż w naturze czytania leży nadawanie całościowych znaczeń tekstom, interpretowanie ich.

- ***Toposy***

  Słowo *topos* ma antyczną, retoryczną genealogię i wiele znaczeń. Dosłownie chodzi o miejsce – to, co w postaci gotowych zwrotów, sentencji, obrazów czy myślowych wzorców łączy wiele różnych wypowiedzi, po-

jawia się w podobnych miejscach tekstu lub okolicznościach wypowiedzi, a więc składa się na tradycję [gr. *topos* = miejsce, okolica; łac. *loci communes* = miejsca wspólne].

Na każdym z trzech etapów przygotowania mowy retoryka wyróżniała inne toposy ⇨ uwagi na s. 274. Były więc one albo sposobami ujęcia i rozwijania tematu (np. poprzez zastosowanie definicji jakiegoś pojęcia i jej objaśnianie, przez typowe procedury logiczne – jak przechodzenie od przykładu do ogólnego zjawiska lub odwrotnie, zastosowanie typowych form argumentacji); albo charakterystycznymi zwrotami, stosowanymi we wstępach, rozwinięciu i zakończeniach wystąpień (były to m.in. zwroty do publiczności, wyrażenia grzecznościowe będące wyrazem skromności i taktu mówcy, formuły sygnalizujące początek lub zakończenie); albo sentencjami czy złotymi myślami, w tym cytatami, którymi okraszano wypowiedź (jak słowa Cezara „Alea iacta est" – „Kości zostały rzucone").

Toposy to również powracające w kulturze motywy i ich językowe reprezentacje, najczęściej w formie utartych porównań metaforycznych, frazeologizmów czy typowych sposobów obrazowania – i taki sens toposu najczęściej jest wykorzystywany w poetyce. Ukazują one, zarazem skrótowo i sugestywnie, jakieś zjawisko, a jednocześnie budują tradycję, tworząc między utworami i epokami szlaki powiązań – niczym hipertekstowe linki. Źródłem toposów są: literatura (słynne utwory), mitologia i Biblia, a także inne dziedziny sztuki oraz ludowe porzekadła, pieśni i opowieści.

Często przywołują one to, co tkwi na samym dnie ludzkiej zbiorowej pamięci kulturowej w postaci pierwotnych, odwiecznych *archetypów*, czyli symbolicznych podświadomych obrazów – jak archetyp karmiącej i dającej życie matki, także matki-ziemi, archetyp walki pokoleń, braci-rywali, niezwyciężonego bohatera czy kobiety-uwodzicielki. Stąd te dwa pojęcia: archetyp i topos bywają utożsamiane. Toposy jednak, mówiąc w uproszczeniu, są motywami otwarcie wykorzystywanymi, a ich początek bierze się ze wspomnianych wyżej źródeł, natomiast do archetypów – jako praobrazów – docieramy poprzez inne reprezentacje: symbole, mity, niektóre opowieści, metafory czy toposy właśnie (także poprzez obrazy malarskie czy filmowe bądź sny).

Toposy – rozumiane jako kulturowo utrwalone motywy – to na przykład: obraz tańca śmierci czy śmierci jako szkieletu z kosą, duszy jako ogrodu, czasu jako klepsydry bądź rzeki, poety jako szaleńca bądź ślepego śpiewaka, ojczyzny jako domu, oczu jako zwierciadła duszy, również topos świata jako teatru, życia jako dnia lub życia jako drogi. Do toposów jako pewnych konwencji myślenia należą także utrwalone opozycje: starzec/młodzieniec, dzień/noc, *locus amoenus/locus horridus* ⇨ s. 248, lato/zima, dzieciństwo/starość, miłość ziemska/miłość niebiańska. Toposy zawarte są również w utartych określeniach typu: matka ojczyzna, poeta przeklęty, świat na opak, woda żywa, wyspy szczęśliwe, złoty wiek ludzkości, a ponadto w sposobach opisywania idealnej urody męskiej i kobiecej. Dawna literatura garściami czerpała z tego bogatego źródła, a i dziś wiele z wymienionych motywów można w utworach znaleźć.

Określenia ***topika*** używa się na ogół w dwóch znaczeniach – jako dziedziny zajmującej się toposami, a także w odniesieniu do jej przedmiotu, czyli zbioru toposów z danej epoki czy związanych z określonym tematem bądź twórczością (np. topika średniowieczna, topika patriotyczna, topika dominująca w twórczości księdza Józefa Baki etc.). Zatem topika wyznaczać może kierunki interpretacji, być źródłem badań intertekstualnych i komparatystycznych.

- ***Ironia***

Jest zjawiskiem wymykającym się łatwym definicjom. **Ironia może się zawierać zarówno w konkretnym, pojedynczym zabiegu językowym, jak i wiązać się z ogarniającą cały tekst postawą**. Jako całościowy sposób ujęcia tematu ma wpływ na styl, sposób ukazywania przedmiotów przedstawionych (w tym zwłaszcza bohaterów), spójność tekstu, a w konsekwencji – odbiór dzieła. Ironia wiąże się z operowaniem różnymi konwencjami i stylami, zderzaniem ich ze sobą, także z posługiwaniem się aluzjami i ujmowaniem w niewidoczny żartobliwy cudzysłów niektórych stwierdzeń; oparta jest na niejednoznaczności, grze, paradoksie. Tworzy dystans w relacjach między autorem a światem przedstawionym lub pomiędzy występującymi w utworze postaciami (dystans ten może kryć różne emocje, czasem nawet łącząc przeciwstawne uczucia: humor, gorycz, podziw, wzgardę, zazdrość i in.). Z kolei w relacjach z czytelnikiem ironia zakłada porozumienie, wspólny system odniesień czy wartości, bez czego nie mogłaby być właściwie zrozumiana albo w ogóle dostrzeżona.

Ironia wiąże się z problemem *modalności* tekstu [na temat modalności ⇨ s. 62] – jest bowiem wyrazem stosunku mówiącego (autora, podmiotu, bohatera) do samego komunikatu i przedstawianych w nim sądów, obrazów czy słów, ewentualnie do innych tekstów, będących akurat obiektem ironii. A jednocześnie – może także charakteryzować sposób, w jaki utwór jest przez kogoś czytany, niekoniecznie zgodnie z autorską intencją, czyli *ironiczny styl odbioru* (taka jest np. dzisiejsza lektura tzw. *powieści produkcyjnych* lub poezji zaangażowanej z okresu socjalizmu).

Ironia bywa traktowana jako rodzaj nadrzędnego *tropu*, który może wykorzystywać różne rodzaje metafory, np. hiperbolę, litotę, depersonifikację i in. Ironię jako zabieg językowy tworzą także inne środki stylistyczne – zwłaszcza epitety, porównania, zdrobnienia, zgrubienia, paronomazje, kalambury, ale także m.in. szyk przestawny, powtórzenie bądź syllepsa, antyteza, antymetabola – czyli te, które manipulują odcieniem znaczeniowym użytych wyrazów (pod tym kątem warto przeanalizować sposób, w jaki opisuje swoich bohaterów Witold Gombrowicz w *Ferdydurke*, *Pornografii* czy *Kosmosie* – ironia w skali makro, jako modalność, przekłada się tam na szereg ironicznych tropów).

Często również **ironia jest używana jako *figura myśli*** (czyli sposób ujęcia tematu lub odniesienia się do czyichś słów bądź zachowań ⇨ o figurach myśli na s. 274). Takimi figurami są np. pochwała w formie nagany, nagana w formie

pochwały, naigrawanie się z przytoczonego zdania oponenta, posługiwanie się uszczypliwym żartem bądź złośliwym, zgryźliwym powiedzeniem, wyrażanie pozornej zgody, która w gruncie rzeczy jest formą protestu – ogólnie: sugerowanie, że sens wypowiedzi jest dokładnie odwrotny niż słowa. Stąd, jak widać, istnieje bliskie pokrewieństwo między ironią a tą częścią perswazji retorycznej, która nastawiona jest na wygrywanie sporu za wszelką cenę – czyli *erystyką*. Duża część argumentacji erystycznej ma właśnie przewrotny, złośliwie ironiczny charakter. Ironię jako szermierkę słowną w dialogu między bohaterami wykorzystał do perfekcji zarówno William Szekspir w *Hamlecie*, jak i Albert Camus w *Kaliguli*.

Ogólnie można powiedzieć, że **istota *ironii werbalnej*** (czyli wyrażanej w słowach – w odróżnieniu od ironii, która wiąże się z zachowaniem lub zbiegiem wydarzeń) **tkwi w niedopasowaniu, sprzeczności**. Chodzi o niedopasowanie albo słów do siebie, albo słów do sytuacji – czyli odejście od konwencjonalnego użycia języka (jak w *Pisaniu życiorysu* Wisławy Szymborskiej, gdzie czytamy m.in. „Z wszystkich miłości starczy ślubna, / a z dzieci tylko urodzone"). Ironia może też dotyczyć sprzeczności między intencją, z jaką wypowiadane są słowa, a sensem, który z nich wynika. Tak jest np. z miłosiernymi, a w gruncie rzeczy pogardliwymi zdaniami z *Iwony, księżniczki Burgunda* Witolda Gombrowicza: „KRÓL: Szambelanie, daj mu pięć groszy. Niech lud wie, że myślimy o jego troskach!". A bywa, że efekt ironiczny uzyskiwany jest poprzez powtórzenie lub zrelacjonowanie czyichś słów w taki sposób, że zaczynają znaczyć co innego – jak w tej kwestii z *Hamleta*:

> ROSENCRANTZ: Królowa zwierzyła nam się, że twoje zachowanie zaskakuje ją i zadziwia.
> HAMLET: Co za nadzwyczajny syn ze mnie: wprawić w podziw własną matkę! (...)"[209]

Ironia jest także ważną kategorią estetyczną – gdy odnosi się do rozumienia jakiegoś zjawiska, jego roli czy funkcji, sposobu przedstawiania. Ironia przejawia się wtedy zazwyczaj w zderzaniu ze sobą stylów, tematów i sądów, a także wywoływaniu wrażenia niepewności, nieuchwytności zjawisk – niestałości w przedstawianiu czegoś i w ocenie; możliwości uzyskania różnych, sprzecznych czy niespójnych obrazów danego zjawiska. W odniesieniu do sposobu opowiadania w utworach literackich używany jest natomiast termin ***ironia narracyjna***. Na to zjawisko – którego źródeł upatruje się w *Przemyślnym szlachcicu Don Kichocie z Manczy* Miguela Cervantesa da Saavedry, *Podróżach Guliwera* Jonathana Swifta, *Kubusiu Fataliście* Denisa Diderota i *Dziejach i myślach J.W. Pana Tristrama Shandy* Laurence'a Sterne'a – składa się wiele aspektów ⇨ uwaga nt. *kompozycji sternowskiej* – s. 113. Oprócz udawanej naiwności narratora, celowego zderzania różnych stylów, posługiwania się wtrąceniami nawiasowymi oraz dygresjami, ten typ ironii przejawia się również w otwartości kompozycyjnej, uwagach metafabularnych (dotyczących przebiegu

---

[209] Przeł. M. Słomczyński.

zdarzeń, pomysłu na ciąg dalszy, oceny bohaterów) i dystansie wobec przedstawianych postaci. W XIX wieku wykształciła się ***ironia romantyczna***, której składową była właśnie ironia narracyjna, dodatkowo wzmacniana autoironią oraz obecnością autotematycznych uwag wewnątrz utworu (czynionych przez autora, a dotyczących własnych utworów czy procesu twórczego) i preferowaniem dygresyjnego, nieprzewidywalnego toku opowieści, jak w poematach dygresyjnych właśnie.

Ironia jest ponadto pojęciem o znaczeniu filozoficznym, egzystencjalnym – gdy mówi się o *ironii losu* (np. gdy w przewrotny sposób spełniają się marzenia, dobre czyny zamieniają się w zło ⇨ uwagi o *winie tragicznej* z rozdziału o dramacie, s. 221) czy o postawie ironicznej, a więc o ironii jako sposobie odnoszenia się do bycia i do innych. Ta ostatnia zakłada niepewność co do istnienia niepodważalnych wartości, brak trwałych autorytetów, dostrzeganie sprzeczności zjawisk i względności poznania, również współistnienie humoru i dramatyzmu oraz niechęć do patosu.

Współczesność garściami czerpie z tego bogatego repertuaru, jaki oferuje ironia – zarówno powieści, opowiadania, dramaty, jak i utwory poetyckie, ale także gatunki dziennikarskie, blogi, portale społecznościowe, fora pełne są ironicznych komentarzy czy zabiegów. Ironia – jako gra z konwencją, podważanie autorytetów, metoda relatywizowania zjawisk, wprowadzania lżejszego tonu do poważnej problematyki, ale także sposób dyskredytowania oponenta, manipulowania znaczeniem – stała się znakiem naszych czasów.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Zajrzyj do *Ćwiczeń stylistycznych* Raymonda Queneau – dopisz inne, własne warianty-ćwiczenia. Zastanów się przy okazji nad tym, jakich neologizmów sam(a) używasz na co dzień najczęściej, czy masz własny (lub przyjacielski, rodzinny itp.) „język", którego mogą nie zrozumieć inni?
2. Posługując się zaprezentowanym wyżej metaforycznym kołem, spróbuj za pomocą kolejnych przenośni wyrazić na przykład wielką złość, głód czy uczucie gorąca. Słowa te nie muszą wcale znaleźć się w metaforycznym wyrażeniu – a tylko zostać „sportretowane" poprzez metaforyczny obraz.
3. Wypisz 5 dowolnych rzeczowników nazywających zwykłe przedmioty (np. żelazko, parasol, szklanka itp.). Następnie utwórz od każdego czasownik, znajdź jego zastosowanie w zdaniu. Spróbuj także znaleźć jak najwięcej przedrostków, o które można ten czasownik rozszerzyć (np. rozszklankować, naszklankować, przyparasolić). A może uda Ci się napisać humorystyczne opowiadanie z udziałem tak rozszerzonych pięciu czasowników?

Podpowiedź bibliograficzna:

1. *Studia o tropach*. I, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1988.
2. *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1965.
3. *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1973.
4. *Studia o metaforze*. II, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1983.
5. *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.

Rozwiązanie zastosowanych w rozdz. 15 skrótów:

AM = Adam Mickiewicz, *Wiersze.*
ASp = Andrzej Sapkowski, *Ostatnie życzenie.*
AŚ = Anna Świrszczyńska, *Jestem baba. Wiersze z różnych lat.*
AW = Aleksander Wat, *Wiersze wybrane.*
AW/B = Aleksander Wat, *Bezrobotny Lucyfer*
AZ = Adam Zagajewski, *Płótno*
BJ = Bruno Jasieński, *Poezje wybrane.*
BL = Bolesław Leśmian, *Utwory zebrane.*
BSch = Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe.*
CN/W = Cyprian Norwid, *Pisma wybrane. T. 1. Wiersze.*
CzM = Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. II.
DM = Dorota Masłowska, *Paw królowej.*
EL = Ewa Lipska, *Pomarańcza Newtona.*
EL/J = Ewa Lipska, *Ja.*
JCz = Józef Czechowicz, *Poezje wybrane.*
JI = Jarosław Iwaszkiewicz, *Śpiewnik włoski. Wiersze.*
JJc = James Joyce, *Ulisses*, tłum. M. Słomczyński.
JMR = Jarosław Marek Rymkiewicz, *Moje dzieło pośmierne.*
JP = Julian Przyboś, *Rozbłysk znaczeń. Wybór poezji.*
JPod = Jacek Podsiadło, *I ja pobiegłem w tę mgłę.*
JT = Julian Tuwim, *Wiersze wybrane.*
JW = Józef Wittlin, *Sól ziemi. Powieść o cierpliwym piechurze.*
MB = Miron Białoszewski, *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było.*
MB/P = Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego.*
MW = Melchior Wańkowicz, *Drogą do Urzędowa.*
RKp = Ryszard Kapuściński, *Busz po polsku.*
RKp/H = Ryszard Kapuściński, *Heban.*
SB = Stanisław Barańczak, *159 wierszy.*
SB/Ch = Stanisław Barańczak, *Chirurgiczna precyzja.*
SIW = Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wybór dramatów.*
SL = Stanisław Lem, *Dzienniki gwiazdowe.*
SL/O = Stanisław Lem, *Obłok Magellana.*

SL/P	=	Stanisław Lem, *Powrót z gwiazd*.
TK	=	Tadeusz Konwicki, *Mała apokalipsa*.
TmR	=	Tomasz Różycki, *Kolonie*.
TmR/A	=	Tomasz Różycki, *Anima*.
TŻ	=	Tadeusz Żeleński-Boy, *Słówka*.
WG/F	=	Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*.
WG/T	=	Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*.
WSz	=	Wisława Szymborska, *Chwila*.
WSz/L	=	Wisława Szymborska, *Ludzie na moście*.
WSz/R	=	tejże, *Rymowanki dla dużych dzieci*.
WSz/W	=	tejże, *Widok z ziarnkiem piasku*.
ZH	=	Zbigniew Herbert, *Wiersze zebrane*.

16. Od stylu do stylizacji (z intertekstualnością w tle)

Ważne pojęcia: **stylistyka · style funkcjonalne · styl utworu · stylizacja · intertekstualność**

Zarówno świat rzeczywisty, jak i fikcyjny pełne są krzyżujących się ze sobą, współbrzmiących lub kontrastujących głosów. Swój „język", tzn. sposób wyrażania się, mają autentyczne osoby i grupy społeczne, wykreowani bohaterowie, narratorzy i podmioty liryczne, lecz również gatunki, cytaty, teraźniejsze i historyczne style. Metafora sieci, odnoszona współcześnie do Internetu, doskonale również oddaje system wzajemnych zależności pomiędzy utworami. Niewidoczne „hiperłącza" od wieków wiążą ze sobą to, co jeden ze współczesnych literaturoznawców, Ryszard Nycz, nazwał celnie „tekstowym światem"[210].

Problem w tym, że znalezienie kluczowych słów czy form, które będą odsyłały w przeszłość lub w stronę współczesności, pozostaje w gestii potencjalnych czytelników – to oni (my) są (jesteśmy) „oprogramowaniem" wprawiającym w ruch ten system powiązań. Każdy z nas – komunikując się z innymi, pisząc i czytając, jest uwikłany w sferę semantycznych, międzytekstowych i międzystylowych napięć. Używamy lub jesteśmy świadkami użycia wielu różnych stylów i odmian języka (np. oficjalnych i nieoficjalnych, wariantów środowiskowych, regionalnych i ogólnopolskich, mówionych i pisanych), często także posługujemy się aluzjami czy mniej lub bardziej wiernie odtwarzanymi cytatami, naśladujemy czyjś sposób mówienia. Do tego każda lektura wnosi swoje ślady w nasze doświadczenie językowe – i zarazem pozwala zobaczyć we właśnie czytanych tekstach więcej powiązań z innymi utworami, odkryć nowe relacje. Tak więc w gruncie rzeczy wszyscy pisarze, a także literaturoznawcy i czytelnicy są dłużnikami czyichś tekstów i znaczeń, a nawet, w pewnym sensie, ich „zakładnikami" (skoro nie sposób się od tych kontekstów całkiem uwolnić, to każde odczytanie i tworzenie jest zapośredniczone, jest posłużeniem się filtrem istniejących tekstów). Ale nie tylko – są także buntownikami

---

[210] R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.

i nowatorami, gdyż dokonują na tekstach i znaczeniach tysięcy rozmaitych operacji wytwarzających nowy sens.

***Styl* nie tylko jest zjawiskiem językowym, semantycznym – o czym była mowa już w poprzednim rozdziale. Jest także indywidualnym sposobem reagowania na własne i cudze doświadczenie – i to już zawarte w języku, i to, które zdaje się niewyrażalne, ale właśnie znajduje formę językowej ekspresji**. Za każdym tekstem i jego stylem kryją się czyjeś wyobrażenia, doznania, poglądy, rodzaj inteligencji, wrażliwości oraz humoru. Jak pisze Tadeusz Konwicki, pisarz o dużej warsztatowej samoświadomości i autoironii: „Oddech autora, linie papilarne palców, ślady jego chorób, nastrojów, rozpaczy, to wszystko jest zawarte w dwudziestu ośmiu albo trzydziestu dwóch znakach alfabetu. W składni zdań, w doborze słów, w rytmie usposobień i prawie niepochwytnym tętnie przeczuć tej tajemnicy, która nas gnębi od czasów, gdy zleźliśmy z drzewa”[211]. W tym sensie analizowanie stylu jakiegoś utworu jest wychodzeniem od znaków językowych i ich wzajemnego oddziaływania w stronę człowieka i tego, co „międzyludzkie” – ale nie w naiwnym psychologicznym założeniu, że odkrywanie właściwości tekstu jest równocześnie bezpośrednim odkrywaniem osobowości autora. Gdyby styl był indywidualnym, niepowtarzalnym językiem danej osoby, byłoby tyle języków, ile ludzi, a komunikacja byłaby niemożliwa. To co indywidualne, społeczne oraz kulturowe ulega w dziele przetworzeniu i połączeniu, stanowi całość.

Przedmiotem badań *stylistyki literaturoznawczej* są zagadnienia związane ze stylem artystycznym, stylami dominującymi w poszczególnych epokach literackich, stylami różnych autorów i dzieł, a także kwestie związane z odmianami stylizacji i międzytekstowych zależności. Analizie stylistycznej tekstów służy między innymi wiedza z zakresu prozodii oraz wersyfikacji ⇨ rozdz. 9 i 11 oraz przedstawiony w poprzednim rozdziale katalog środków stylistycznych. Niezbędna jest również wiedza lingwistyczna, gdyż współcześnie trudno odizolować stylistykę jako gałąź poetyki od stylistyki językoznawczej – zwłaszcza że literatura wykorzystuje wszelkie istniejące w rzeczywistości style i typy tekstów. Spróbujmy zatem uporządkować wstępnie podstawowe pojęcia.

Uwaga: wszystkie wymieniane poniżej środki stylistyczne zostały omówione w poprzednim rozdziale. Tam także znajdują się podstawowe informacje na temat związku stylistyki z retoryką i językoznawstwem ⇨ s. 274. Na końcu książki jest ponadto alfabetyczny spis terminów z podaniem stron.

---

[211] T. Konwicki, *Pamflet na siebie*, Warszawa 1995, s. 89.

Rodzaje stylów

Można powiedzieć w uproszczeniu, że ***styl* to zespół dominujących właściwości językowych tekstu. Styl zawsze wiąże się z wyborem** – jest sposobem nawiązania do istniejących możliwości, a czasem także rezultatem poszukiwania nowych, indywidualnych rozwiązań. Wybór może się więc odbywać poprzez aprobatę lub odrzucenie, również przez przemilczenie, ironię, użycie słów do własnego, nietypowego celu, itp. Każdy tekst jednak w jakimś stopniu odnosi się do systemu językowego, tj. słownictwa i reguł gramatycznych nim rządzących (także przez naruszenie zasad, innowacje – zob. neologizmy w poprzednim rozdziale, a także uwagi na temat języka ⇨ rozdz. 4). Poszczególne dzieło, jak wszystkie wypowiedzi, odwołuje się także do rozmaitych społecznych dyskursów (tu: uwidoczniających się poprzez teksty sposobów ujmowania zagadnień w danej kulturze; na temat znaczeń słowa dyskurs ⇨ s. 65) i ***stylów typowych*** (czyli konwencjonalnych sposobów wypowiadania się czy pisania, zależnych od okoliczności i typu komunikacji – zob. niżej). Utwór może także odwoływać się do ***stylów*** dawnych, ***historycznych*** (i typowych, i literackich), oraz *regionalnych* i *środowiskowych odmian języka* (dialektów oraz gwar – zob. niżej oraz ⇨ s. 288). Każdy pisarz dysponuje swoim ***stylem indywidualnym***, który jest zanurzony w żywiole danego języka narodowego (tj. etnicznego). W różnym stopniu może wykorzystywać bogactwo odmian tego języka – zarówno tych należących do *języka ogólnego*, w wersji mówionej i pisanej, jak i języków regionalnych.

Dzieło pozostaje także zwykle w bezpośrednim związku ze współczesnym *językiem artystycznym* (współtworzonym przez wielu autorów i powiązanym z tradycją literacką, stylami gatunkowymi itd.). Można powiedzieć, **że *styl dzieła literackiego* jest efektem wzajemnego oddziaływania na siebie stylu autora, języka epoki, społeczeństwa i/lub wybranego gatunku, jak również tekstów, do których się dany utwór odnosi, a także aktualnego języka artystycznego i języków użytkowych**. Jest to zatem swoista „wypadkowa” rozmaitych stylistycznych wpływów.

Wspomniane wyżej ***style typowe* (czyli konwencjonalne, zwane też inaczej funkcjonalnymi) to najczęściej spotykane społeczne odmiany języka ogólnego, związane z różnymi sytuacjami komunikacyjnymi**. Ich charakterystyka jest możliwa tylko w przybliżeniu, gdyż podlegają zmianom i historycznym, i socjologiczno-kulturowym, mają też różne środowiskowe odmiany, także warianty mniej i bardziej oficjalne.

Do *stylów typowych*, czyli funkcjonalnych odmian języka ogólnopolskiego, należą:

- ***Styl urzędowy***
  To styl oficjalny, silnie schematyczny, zwięzły – z wieloma utartymi wyrażeniami, w tym formalnymi zwrotami grzecznościowymi, dominacją form

bezosobowych czasowników oraz strony biernej, także imperatywów; widoczna jest w nim tendencja do upraszczania składni i unikania wyrazów potocznych czy nacechowanych emocjonalnie, a także uwiarygodniania informacji przez ścisłe datowanie, numerację części, powoływanie się na przepisy bądź dołączanie załączników; kompozycja tekstu podlega standaryzacji – obowiązują odpowiednie nagłówki, podziały na paragrafy bądź punkty. Jest to styl głównie tekstów pisanych: ogłoszeń, podań, zawiadomień, instrukcji, ustaw, komunikatów czy rozporządzeń.

- ***Styl naukowy***
  Główne jego właściwości to: oficjalność tonu, rzeczowość oraz obecność słownictwa fachowego (w tym specjalistycznych terminów), także pojęć abstrakcyjnych i słów obcojęzycznych; nacisk na logikę i precyzję wywodu sprawia, że licznie reprezentowane są słowa i zwroty wskazujące zależności między kolejnymi zdaniami i akapitami (*spójniki*, *toposy kompozycyjne*, *tranzycje* ⇨ s. 62); częste jest cząstkowe streszczanie wywodów i formułowanie tymczasowych wniosków, a także stawianie pytań i udzielanie na nie odpowiedzi; sporo jest definicji, wyliczeń i zdań wielokrotnie złożonych; tekst uzupełniany jest przez przypisy, bibliografię oraz indeksy lub wykresy; dominują formy bezosobowe lub wyrażenia w stronie biernej, podkreślające obiektywność wywodu. Jest to styl artykułów naukowych, monografii, wykładów, podręczników, rozpraw itd. W odmianie popularnonaukowej czy eseistycznej styl naukowy łączy się ze stylem publicystycznym bądź artystycznym – staje się bardziej obrazowy, urozmaicony stylistycznie, zindywidualizowany.
- ***Styl potoczny***
  Ma dwa podstawowe warianty – staranny lub swobodny; ogólnie jest stylem nieformalnym, mogącym przybierać rozmaite i zmienne *tony* (zob. niżej); oparty jest na zleksykalizowanych metaforach oraz frazeologizmach, zawiera sporo wyrażeń gwarowych czy środowiskowych, także stworzonych na potrzeby chwili *neologizmów*, w tym *neosemantyzmów*. To styl pełen powtórzeń, zdrobnień, zgrubień, niepełnych lub skróconych form językowych, wykrzyknień; ze składnią często albo uproszczoną, albo wieloznaczną lub agramatyczną (*elipsy*, *inwersje*, *zdania urwane*, *wyrażenia nominalne*, *wtrącenia*, *dopowiedzenia*, *potok składniowy*). W wersji mówionej prawie nie występuje strona bierna, wiele jest natomiast odwołań do bezpośredniego sytuacyjnego kontekstu – stąd duża liczba luk, wypowiedzeń niepełnych, zaimków wskazujących zastępujących rzeczowniki, jak również tzw. *gestów fonicznych*, czyli parajęzykowych efektów, oddających emocje lub jedynie podtrzymujących kontakt (np. yyy, hm, ee); w wersji mówionej częściej też zdarzają się *syllepsy*, *anakoluty i amfibologie* ⇨ s. 296. Jeśli chodzi o teksty pisane, to do XVIII wieku styl potoczny pojawiał się właściwie wyłącznie w prywatnych zapiskach, utworach folklorystycznych oraz komediowych. Od XIX wieku coraz silniej reprezentowany w utwo-

rach literackich jako język bohaterów epickich i dramatycznych, w wieku XX także jako język narracji i liryki. Współcześnie styl potoczny często wypiera język ogólny w twórczości literackiej, jak również w innych formach tekstów pisanych. Jest on obecny także w komunikacji elektronicznej – w blogach, czatach, mailach czy esemesach; często pojawia się w wywiadach i dyskusjach.

- ***Styl publicystyczny***
  Obecny w środkach masowego przekazu – i jak one zróżnicowany; oparty na języku ogólnopolskim, łączy elementy stylu potocznego i naukowego, a czasem także artystycznego i retorycznego – w zależności od gatunku wypowiedzi. Na ogół perswazyjny, odwołujący się do emocji i wyobraźni (m.in. przez porównania, analogie, dobór epitetów, stosowane nazewnictwo, opinie); pojawiają się w nim często *frazeologizmy* i *potocyzmy*, ale bywają także oryginalne gry słowne (zwłaszcza w tytułach bądź puentach), jak również wyrażenia fachowe (z objaśnieniami); zdania są niezbyt skomplikowane składniowo. Często pojawiają się słowa oznaczające wartościowanie i emocje – dotyczy to zwłaszcza tzw. *publicystycznych gatunków dziennikarskich*, takich jak artykuły, felietony, reportaże, eseje czy wywiady. Natomiast w *informacyjnych gatunkach dziennikarskich* chodzi o jak najbardziej klarowne i dynamiczne, ale też obrazowe przekazanie podstawowych danych dotyczących faktów (nazwisk, nazw miejsc, okoliczności zdarzeń, cytatów czy zdjęć), bez wstępów i bezpośrednich komentarzy, w zdaniach możliwie krótkich, głównie w czasie teraźniejszym, z czasownikami w stronie czynnej – tak jest we wzmiankach i notatkach prasowych, kronikach, relacjach, sylwetkach.
- ***Styl retoryczny***
  Kunsztowny, sugestywny, oficjalny, dowodzący sprawności argumentacyjnej i stylistycznej mówcy; silnie perswazyjny, a jednocześnie konwencjonalny – zawierający wiele toposów i figur stylistycznych właściwych poszczególnym gatunkom; oparty na zasadzie stosowności – tj. precyzyjnego dopasowania środków, stylu oraz kompozycji do tematu, odbiorców i okoliczności; cechuje go bogactwo wysłowienia, poprawność, ozdobność, w tym zwłaszcza posługiwanie się wielością składniowych środków stylistycznych, a także umiejętność operowania *synonimami*, *metaforami* oraz *porównaniami* i przykładami w celu zwiększenia sugestywności wypowiedzi; pojawiają się w nim często *anafory*, *kontrasty*, *hiperbole*, *gradacje*, *apostrofy i pytania retoryczne* (zob. poprzedni rozdział), a także struktury paralogiczne (np. *sofizmaty*, czyli typ pozornie opartego na logice wnioskowania zawierający błędy i przekłamania) lub różne formy manipulacji językowej, by skutecznie sterować emocjami, wolą i sądami odbiorcy. Stosowany w przemówieniach okolicznościowych, kazaniach, wystąpieniach politycznych i sądowych, w tekstach propagandowych, także w publicznych debatach czy listach otwartych, używany w mass mediach oraz reklamie.

Część językoznawców wymienia jeszcze dwa odrębne style funkcjonalne:

- ***Styl religijny***
  Dla stylu religijnego charakterystyczne są stałe zwroty, peryfrazy, nazwy własne i obrazy metaforyczne oraz symbole, ma on osobne słownictwo i frazeologię, z którymi wiąże się wyraziste wartościowanie, często o charakterze dwubiegunowym (piekło/niebo, grzech/odkupienie, anioł/szatan itd.), oraz odrębną pisownię (wielkie litery wyrażające szacunek), cechuje go ponadto ozdobność, podniosły ton, emocjonalny charakter i zintensyfikowana funkcja impresywna, jak również częste posługiwanie się porównaniami i analogiami; w stylu tym zachowane są liczne *archaizmy* i *wyrazy przestarzałe*; ogromną rolę pełnią cytaty z Biblii i styl biblijny. *Styl biblijny* w polszczyźnie w dużej mierze oparty jest na przekładzie Biblii dokonanym przez ks. Jakuba Wujka w 1599 roku i kolejnych tłumaczeniach do tego nawiązujących – jest to styl podniosły, patetyczny, pełen archaicznych słów i zwrotów; z charakterystyczną topiką [na temat toposów ⇨ s. 313] oraz składnią, w której dominują: *zdania złożone współrzędnie*, *spójnikowe*, a także *powtórzenia* i *paralelizmy* oraz *szyk przestawny*, tekst dzielony jest na jednostki zwane wersetami, w których duże znaczenie odgrywają: rytm, podobieństwo budowy składniowej oraz intonacja. Styl religijny (i biblijny) pojawia się m.in. w kazaniach, modlitwach, wypowiedziach prorockich, tekstach objawień, apokryfach, misteriach, kolędach czy przypowieściach.
- ***Styl reklam***
  Charakteryzuje go skrótowość wypowiedzeń i silna ekspresja, a także wyrazista funkcja perswazyjna – odwoływanie się do uczuć i wyobrażeń. Język reklam jest zmetaforyzowany (najczęstsze są proste animizacje i personifikacje), bywa także nacechowany fonetycznie; zawiera dużo *kalamburów* oraz *neologizmów* ⇨ rozdz. 15; częste jest w nim łączenie *kolokwializmów* i form skróconych z wyrażeniami z zupełnie innych sfer języka, a także wprowadzanie pytań i zwrotów do adresata; w składni dominują krótkie wypowiedzenia – zwykle zawierające *elipsy* i *paralelizmy składniowe* oraz *powtórzenia*, obecnie również często *anakoluty* i *amfibologie*. Hasła reklamowe bywają silnie zrytmizowane. Styl reklam wyróżnia także duża liczba pozytywnie nacechowanych przymiotników (zwykle w stopniu wyższym niż równy) oraz obecność eufemizmów. Wykorzystywana jest strona wizualna i dźwiękowa tekstu (kolor, kształt, wielkość czy rozmieszczenie czcionek; oryginalne warianty pisowni bądź interpunkcji, oryginalny akcent i intonacja, barwa głosu; powiązanie z muzyką i obrazem). Styl ten występuje w sloganach reklamowych, zapowiedziach filmowych czy wydawniczych, materiałach promocyjnych; wykorzystywany bywa w mniej formalnych ogłoszeniach i zaproszeniach, na plakatach, w tworzeniu nagłówków prasowych.

Rzecz jasna, większość codziennych rozmów i zapisanych tekstów to wypowiedzi z natury swojej stylistycznie niejednorodne, tj. będące wynikiem używania dogodnych w danej sytuacji i momencie komunikacyjnym stylów oraz

ich połączeń, także wariantów mniej lub bardziej oficjalnych oraz odpowiednich ***tonów***: żartobliwego, poważnego, patetycznego czy ironicznego [o ironii ⇨ s. 315].

Oprócz języka ogólnego, w miarę ujednoliconego pod względem wymowy, pisowni i zasad gramatycznych, istnieją również ***terytorialne*** i ***lokalne odmiany polszczyzny***, które także stanowią część językowego „pola wyboru". Swoją odmianę języka mają regiony kraju (terytorialne *dialekty*: wielkopolski, śląski, małopolski, mazowiecki – dalej zróżnicowane jeszcze na lokalne gwary ludowe) oraz środowiska (grupy społeczne: zawodowe albo związane z daną instytucją, także wspólnoty połączone jakimś hobby, wiekiem, wyznaniem, miejscem pobytu, pokrewieństwem itd. – wyróżnia się tu *gwary środowiskowe,* inaczej: *żargony*, oraz zawodowe *profesjolekty*). Wszystkie mogą być potencjalnie wykorzystane w tekście artystycznym ⇨ rozdz. 15, zwłaszcza s. 288.

Style tekstów literackich

***Język artystyczny* jest zazwyczaj wymieniany jako jeden ze stylów typowych**. Jednak na tle pozostałych jest zjawiskiem całkowicie odmiennym i niezwykle frapującym, bo maksymalnie wewnętrznie zróżnicowanym. Właściwie należałoby mówić o wielu stylach artystycznych – określenie „typowy" nie pasuje do zjawiska, które tym się właśnie charakteryzuje, że zakłada oryginalność. A jednocześnie: nie ma takiego stylu, dyskursu czy odmiany regionalnej bądź środowiskowej języka, która już nie pojawiła się albo, przynajmniej teoretycznie, nie mogłaby się pojawić w języku artystycznym – pozostaje on otwarty na wszystkie przeszłe, aktualne oraz potencjalne style i odmiany. Ogólnie mówiąc, **właściwością języka artystycznego jest podporządkowanie funkcji estetycznej, otwartość na nowatorstwo oraz aktywizowanie rozmaitych stylów językowych** (każdy z nich może zostać użyty w utworze literackim, choćby tylko przelotnie – jako sposób mówienia charakterystyczny dla jakiegoś bohatera czy jako rodzaj aluzji).

I tak na przykład styl urzędowy (w ironicznym kontekście) wykorzystany jest w cyklach *Właściwe wnioski* bądź *Określona epoka* Stanisława Barańczaka, także w *Policji* Sławomira Mrożka; naukowy – np. w *Lodzie* Jacka Dukaja i *Biegunach* Olgi Tokarczuk (w obu utworach: obok wielu innych stylów); publicystyczny – częściowo w *Wilczym notesie* Mariusza Wilka, także w wierszach tytułowych z tomów *Chirurgiczna precyzja* Stanisława Barańczaka bądź *Koniec i początek* Wisławy Szymborskiej; retoryczny – w powieści *Nazo poeta* Juliusza Bocheńskiego czy w *Dzieciętu Europy* Czesława Miłosza; potoczny – np. w *Barbarze Radziwiłłównie z Jaworzna-Szczakowej* Michała Witkowskiego czy dramacie Janusza Głowackiego pt. *Polowanie na muchy*; religijny – w *Ciemności kryją ziemię* Jerzego Andrzejewskiego czy w *Traktacie teologicznym* Czesława Miłosza; reklamowy – w *Pawiu królowej* Doroty Masłowskiej i w utworze Sławomira Shuty pt. *Produkt polski (recycling).*

Osobne i wyjątkowe miejsce w obrębie języka artystycznego zajmuje język lub *styl poetycki* – jako pojęcie źródłowe dla rozważań o specyfice języka artystycznego. Niegdyś wiązany ze specyfiką utworów pisanych wierszem, z poezją – przedstawiany był w dużej mierze we właściwych jej kategoriach, a więc jako styl, w którym dominuje wysoki stopień zorganizowania, podporządkowanie regułom wersyfikacyjnym (związany z systemem wiersza układ pauz oraz kontur intonacyjny wypowiedzi – silny udział intonacji i akcentu w segmentacji tekstu; rytm, często także rym, zależność szyku wypowiedzeń od budowy wersu i strofy, możliwość występowania przerzutni; ⇨ rozdz. 11). Wśród najważniejszych jego cech wymieniana była także obrazowość i figuratywność (zwłaszcza nagromadzenie metafor) oraz wieloznaczność (osiągana nie tylko dzięki tropom, lecz także różnego rodzaju grom i aluzjom językowym oraz nawiązaniom semantycznym do innych tekstów, po części również dzięki podziałom wersyfikacyjnym). Za właściwość stylu poetyckiego uznawano ponadto jego ekspresywność, przewagę parataksy (składni zdań współrzędnych ⇨ s. 292), tendencję do posługiwania się paralelizmami i anaforami, także elipsą oraz skrótowymi formami wyrazów (ze względu na rytm bądź długość wersu – np. „wyzwolon" zamiast „wyzwolony", „człek" zamiast „człowiek"), archaizmami (leksyka poetycka dłużej zachowuje w użyciu wyrazy przestarzałe i dawne formy odmiany), a także częste posługiwanie się inwersjami. **Dziś określenie „język poetycki" funkcjonuje w oderwaniu od właściwości wersyfikacyjnych** [również z powodu zmian, jakie zaszły w budowie wierszy, oraz zbliżenia poezji i prozy ⇨ rozdz. 10] – **charakteryzowany jest przede wszystkim w kategoriach innowacyjności oraz wieloznaczności**, tj. uruchamiania niespodziewanych sensów na wszystkich poziomach języka i tekstu; stanowi jedną z wielu odmian stylistycznych, jakimi posługuje się cała literatura, często też jest łączony z nagromadzeniem metafor. Dotyczy to także literackiego pogranicza (np. całe partie reportażowego *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego bądź dziennika Andrzeja Bobkowskiego pt. *Szkice piórkiem*, książek eseistycznych Mariusza Wilka, Ewy Bieńkowskiej, Jerzego Sosnowskiego można określić jako „poetyckie" w stylu).

Warto też przypomnieć, że choć początki języka poetyckiego biorą się z mowy uroczystej, ozdobnej, wyjątkowej i zorganizowanej, a odświętny charakter języka utrzymał się w poezji bardzo długo [⇨ s. 171], to przecież te właściwości nie były typowe na przykład dla części poetyckiej twórczości satyrycznej czy folklorystycznej, a poszczególnym postaciom z tzw. niższych stanów przypisywano inne, nie tak złożone i estetycznie nacechowane formy. Od starożytności zresztą, pod wpływem retoryki, funkcjonował podział na różne stylistyczne poziomy. Przyjęta później przez nowożytne poetyki i zalecana do końca klasycyzmu *teoria trzech stylów* uwzględniała wspomnianą już w I rozdziale zasadę adekwatności stylu, tematu i gatunku wypowiedzi. Wyróżniano style: wzniosły, średni i niski. *Styl wzniosły* przeznaczony był do przedstawiania wysoko urodzonych bohaterów i ich walki z losem, był stylem ozdobnym, czasem wręcz wykwintnym, i zretoryzowanym, używanym w eposach oraz tragediach. *Styl średni* z kolei – odpowiedni dla poematów opisowych, elegii i twórczości dydaktycznej – miał łączyć

w sobie zrozumiałość z umiarkowaną ozdobnością. A *styl niski* – właściwy dla komedii, satyr czy sielanek – miał pozostawać niewyszukany, prosty i jasny, bo wiązał się z przedstawianiem tego, co powszednie.

Jeszcze do niedawna utożsamiano język literatury z językiem ogólnym, czyli poprawną, kulturalną, ogólnopolską wersją języka narodowego – czego pozostałością jest określenie „język literacki", które stanowi właśnie, dziś odchodzący do lamusa, synonim języka szczególnie starannego, poprawnego, bez lokalnych czy kolokwialnych naleciałości. Z czasem zmieniły się jednak w ogóle stylistyczne standardy – począwszy od wieku XIX język literatury zyskiwał na artystycznej swobodzie, a różnorodność stylów i odmian stała się w XX wieku jego cechą. Dziś wszelkie formy językowe są obecne w tekstach artystycznych, niezależnie od tego, czy pisanych wierszem, czy prozą – zarówno oficjalne, jak i nieoficjalne, mówione i pisane, archaiczne i współczesne, ogólnopolskie i lokalne, utarte i innowacyjne, poprawne i niepoprawne, wyszukane i wulgarne. Podsumowując: właściwością języka artystycznego, oprócz potencjalnej maksymalnej różnorodności, pozostaje oderwanie od celów pragmatycznych, związek z bieżącym i dawnym kontekstem literackim, ogólnie – z funkcją estetyczną ⇨ s. 52. Tylko obecnie jest ta funkcja inaczej realizowana niż trzysta, dwieście czy nawet sto lat temu.

Określenie język artystyczny jest zatem w gruncie rzeczy pojęciem nadrzędnym wobec rozmaitych artystycznych stylów – można nawet zaryzykować twierdzenie, że odpowiednikiem stylów typowych, jako stylistycznych „matryc", są dla języka artystycznego ***style*** literackie poszczególnych ***epok*** (np. styl barokowy, romantyczny czy młodopolski), ***prądów*** (np. sentymentalizm, naturalizm czy futuryzm) i ***szkół literackich*** (np. w polskiej literaturze rozpoznawalny jest między innymi styl tzw. awangardy krakowskiej, a po wojnie choćby styl Nowej Fali z lat 70.). Pewien zestaw stylów gotowych, zastanych, stanowią ponadto wyraziste ***style autorów*** (np. styl Witkacego, Żeromskiego, Przybosia, Gombrowicza, Różewicza, Herberta), a w szczególnych przypadkach – również pojedynczych ***dzieł*** (np. *Trylogii* Sienkiewicza czy *Balu w operze* Tuwima). Także niektóre kategorie estetyczne, takie jak wzniosłość, groteska, ironia, piękno, brzydota, tragizm czy komizm – choć historycznie względne – wyznaczają stylistyczne tendencje.

Badania nad współczesnym językiem artystycznym okresu od roku 1945 po koniec lat 90. pozwoliły ich znawcy, Aleksandrowi Wilkoniowi, wymienić następujące style polskiej poezji: klasycyzujący (charakteryzujący się m.in. obecnością tradycyjnych figur i tropów, stylizacją na gatunki oświeceniowe, zachowaniem dawnych normatywnych ustaleń dotyczących języka i stylu oraz wersyfikacji), postawangardowy (cechują go m.in.: wiersz wolny skupieniowy, odległe metafory, programowy antyklasycyzm, eliptyczność składni), nadrealistyczny (poetyka snu, paradoksy, wieloznaczność i agramatyczność składni, swoboda wyobraźni), różewiczowski (wiersz emocyjny, prosta, oparta na czasownikach i powtórzeniach składnia, różne warianty polszczyzny ogólnej, niechęć do neologizmów). Prócz tego badacz wymienia styl socrealistyczny (wariant

pseudoklasyczny i pseudoludowy oraz wzorowany na twórczości rosyjskiego poety Włodzimierza Majakowskiego – z właściwym dla jego wierszy „schodkowym" układem wersów, fachowym słownictwem, sloganami, zwrotami do odbiorców, stylem agitacyjnym), turpistyczny (obrazy pokazujące codzienność, fizjologię, brzydotę, choroby, śmierć, brutalność życia, antypoetyckość), lingwistyczny (nowatorstwo wyrazowe, frazeologiczne i składniowe, zainteresowanie językiem potocznym, folklorem, sztuką jarmarczną, łamanie konwencji językowych i wersyfikacyjnych), neobarokowy (bogactwo zabiegów retorycznych, wyrafinowanie wersyfikacyjne i metaforyczne, stylizacje), intelektualno-dyskursywny (tok dialogiczny, powściągliwość w sferze ekspresji, posługiwanie się liryką roli, wersyfikacyjne zróżnicowanie) i synkretyczny[212]. Wiele z nich ma jeszcze swoje odmiany. Pokazują one liczne i całkowicie różne kierunki, w jakich zmierzała literatura w 2. połowie poprzedniego stulecia – tę listę przyszli czytelnicy zapewne będą z czasem modyfikować i rozszerzać.

Przypomnijmy jeszcze, że ***język utworu*** **obejmuje wszystkie jego płaszczyzny i jest pojęciem nadrzędnym wobec użytych w konkretnym miejscu dzieła różnych odmian stylistycznych, natomiast *styl utworu* to zespół wyróżniających go cech, przesądzających o specyfice danego dzieła na tle innych tekstów. Każdy element językowy – od fonetyki po składnię i semantykę – może mieć szczególną *wartość stylistyczną***, jej wyznacznikiem jest bowiem przede wszystkim kontekst, zarówno ten najbliższy (pozostałe zdania i fragmenty dzieła), jak i literacki czy kulturowy. Styl utworu może być poza tym, lecz wcale nie musi, podporządkowany którejś z aktualnych artystycznych tendencji – wszelkie konwencje stanowią przecież tylko paletę możliwości dla twórców: każdy z nich tworzy swój „zestaw barw", własną gamę.

Przy omawianiu stylu konkretnego utworu dobrze jest rozważyć kwestie takie, jak:

1) organizacja brzmieniowa tekstu (obecność lub nie fonetycznego nacechowania; rodzaj użytych zabiegów i związane z nimi sugestie);
2) właściwości słowotwórcze, leksykalne, frazeologiczne, w tym stopień nowatorstwa (m.in.: zasobność i typ słownictwa oraz frazeologii, obecność lub nie neologizmów, specjalistycznych terminów z różnych dziedzin bądź wyrażeń regionalnych czy środowiskowych; źródła zapożyczeń; szczególnie częste występowanie określonych słów czy zwrotów, czyli tzw. słów-kluczy[213]);
3) zróżnicowanie i właściwości budowy składniowej (odpowiedź na pytanie, czy przeważa w danym tekście jakiś typ zdań – kwestia długości, budowy, szyku, preferowanych spójników; czy dominują indywidualne bądź standardowe rozwiązania; czy widoczne są formy agramatyczne; jakie są najczęściej używane figury składniowe);

[212] A. Wilkoń, *Typologia współczesnych stylów literackich*, w: tegoż, *Język artystyczny*, dz. cyt.

[213] Zob. K. Wyka, *Słowa-klucze*, w: tegoż, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969. Por. S. Cieślikowski, T. Cieślikowska, *Słowa-klucze. Na marginesie rozprawy Kazimierza Wyki 'Słowa-klucze'*, w: tychże, *W kręgu genologii i teorii sugestii*, Łódź 1995.

4) przyjęty w utworze typ spójności ⇨ rozdz. 4; ewentualnie: operowanie różnymi typami spójności tekstu, celowe niszczenie efektu spójności; podporządkowanie tekstu rygorom kompozycyjnym lub brak jasnego wzorca – stopień swobody łączenia elementów i dygresyjności;
5) współczesność języka lub jego archaizacja; stosunek do stylów historycznych (dominacja któregoś ze stylów lub swobodne łączenie, ewentualnie występowanie anachronizmów językowych ⇨ s. 290);
6) przewaga wyrażeń dosłownych i zleksykalizowanych – bądź odwrotnie: dominacja neologizmów i oryginalnych tropów; wyrażany przez nie sposób konceptualizacji ukazywanych zjawisk, obraz świata (osób, relacji, przedmiotów, zdarzeń, czasu, przestrzeni, tematu);
7) dynamiczność/statyczność ukazywanych elementów świata przedstawionego – zarówno jeśli chodzi o całościową perspektywę (stały lub zmienny punkt widzenia, uporządkowanie bądź chaos), jak i dobór środków językowych (osobowe i aktywne bądź bezosobowe i pasywne formy czasowników; długość i budowa zdań; funkcje tropów);
8) właściwości prozodyjne (rytm lub jego brak, wrażenie tempa; dominujący kontur intonacyjny zdań; jednostajność bądź zmienność ukształtowania prozodyjnego tekstu i jego poszczególnych części; ⇨ rozdz. 9);
9) stosunek do norm językowych (zgodność, odrzucenie, innowacyjność);
10) stosunek do stylów i języków funkcjonalnych; wrażenie jednolitości bądź zróżnicowania stylistycznego (dominacja jednej bądź współistnienie i równowaga wielu odmian polszczyzny);
11) jednolitość bądź wielość „tonów” (takich jak powaga, śmieszność, ironia, patos); ewentualnie typ humoru czy rodzaj ironii;
12) waloryzacja emocjonalna tekstu (tu m.in. ewentualne nacechowanie fonetyczne tekstu niosące pozytywne lub nieprzyjemne wrażenia; występowanie zdrobnień lub zgrubień, wybory leksykalne – brak lub obecność słów nazywających bądź wyzwalających emocje; wartościujący dobór nazw własnych (zwłaszcza osób, zwierząt, miejsc, instytucji); składniowe oznaki emocji – zdania urwane, wykrzyknikowe, eliptyczne, o zaburzonej budowie itd.; symbolika relacji czasoprzestrzennych i osobowych – sposób obrazowania; dobór kolorów, kształtów i dźwięków, określeń zapachów i wrażeń dotykowych); związek z waloryzacją aksjologiczną, sferą wartości etycznych, religijnych, światopoglądem; ⇨ s. 343;
13) preferowana topika – posługiwanie się kulturowo utrwalonymi motywami, zwrotami i sentencjami oraz sposobami ujęcia tematu, stopień konwencjonalizacji obrazów i języka; przywołane za pomocą toposów kulturowe źródła – np. oratorskie, mitologiczne, ikonograficzne itd. [na temat toposów ⇨ s. 313];
14) obecność i stopień intensywności wytwarzanych przez tekst relacji symbolicznych lub alegorycznych; stosunek do utrwalonych kulturowo sym-

boli, metaforycznych obrazów, archetypów; zakres odniesień – poruszanie się w obrębie jednego lub wielu kręgów kulturowych; ⇨ s. 309 i nast.;
15) powielanie, przekształcanie bądź odrzucanie społecznych stereotypów dotyczących ról społecznych, przyjętych form komunikacji, etykiety, tabu, akceptowanych form ekspresji;
16) związki z innymi tekstami (nawiązanie do stylu epoki, gatunków literackich i nieliterackich, stylu innych autorów lub utworów; rodzaje stylizacji, preferowane źródła odniesień).

Warto przy tym pamiętać, że styl dzieła zależny jest co prawda od upodobań i umiejętności autora, jednak wszelkie wybory i zabiegi stylistyczne poddane są wewnątrz utworu jednocześnie wielu różnym czynnikom. **Na całościowy efekt wpływ mają między innymi wybory dotyczące: przyjętego tematu, wartościowania, konstrukcji postaci, motywacji utworu** ⇨ rozdz. 7, **gatunku, kompozycji, założeń ideologicznych. Ważną rolę odgrywa także zakładany odbiorca modelowy czy – ewentualnie – konkretny adresat dzieła**, gdyż stylistyczne odcienie dobierane mogą być na przykład ze względu na zakres wiedzy, przewidywane kompetencje językowe czy możliwości percepcyjne odbiorcy (dotyczy to m.in. powieści pisanych dla dzieci i młodzieży, czy dla miłośników różnych odmian tematycznych – np. utworów kryminalnych, historycznych, *science fiction*, powieści grozy bądź harlequinów albo powieści środowiskowych). **Styl bowiem to także językowy sposób przedstawiania świata; nie tylko forma ekspresji nadawcy, lecz zarazem i forma komunikacji z odbiorcą, wywierania nań wpływu**.

Na jeszcze inny, bardzo istotny aspekt, choć ujmujący kwestię stylu z zupełnie innej strony, wskazał przed laty Michał Głowiński[214]. Zauważył, że oprócz stylu tekstu istnieje również *styl odbioru*, który może, lecz wcale nie musi wynikać z tego, w jaki sposób ukształtował utwór jego autor. ***Style odbioru* są pewnymi trybami czytania, także sumą założeń (niekoniecznie uświadomionych), zgodnie z którymi odbiorca prowadzi swoją lekturę**. Każdy bowiem przybiera jakąś postawę poznawczą, nastawia się jakoś do dzieła lub w trakcie czytania zaczyna wyławiać te a nie inne informacje.

Dominujące style, wymieniane przez badacza, to: mityczny (gdy utwór odbierany jest jako przekaz o wykładni religijnej), alegoryczny (gdy wskazuje na swoją jedną metaforyczną wykładnię [o pojęciu *alegorii* ⇨ s. 311]), symboliczny (gdy zakłada wiele różnych znaczeń), instrumentalny (utwór jako narzędzie działania czy przekazywania ideologii), mimetyczny (gdy dzieło jest traktowane jako odzwierciedlenie przyjętego w danej kulturze widzenia rzeczywistości), ekspresyjny (utwór jako uobecnienie autora w tekście, wyraz uczuć i myśli), estetyzujący (tekst jako dzieło sztuki, podlegające estetycznemu wartościowaniu). A zatem **w trakcie lektury spotykają się ze sobą, prowadząc dialog, styl(e) tekstu i styl(e) odbioru**.

---

[214] M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy*, Kraków 1998, s. 136–153.

Stylizacje i intertekstualność

Utwór literacki, będąc wytworem kultury, dziełem sztuki, jest tyleż wynikiem indywidualnego twórczego wysiłku, oryginalnego procesu, ile wpływów, jakie wywarła cała kultura na piszącego. Wpływy te mogą być ukryte lub jawne, świadome lub nieświadome, słabe lub silne, mogą pochodzić z jednej lub kilku kultur, zawsze jednak są i oddziałują na sposób ujęcia tematu, dobór słów, metaforyki, składni itd. **Każde dzieło – jako tekst – jest więc w swej naturze *intertekstualne*, gdyż nosi ślady zasłyszanych i przeczytanych innych tekstów, jest zatem połączeniem najrozmaitszych napotkanych „głosów" i „śladów"**. W warstwach stylistycznych utworu, niczym w słojach drzewa, utrwalone są wahania stylistycznych temperatur, wpływy ogólnego społecznego i artystycznego klimatu, mniejsze i większe stylistyczne „zanieczyszczenia", także pozostałości lokalnych i globalnych kataklizmów – to co indywidualne i środowiskowe.

W wielu utworach nie czuje się stylistycznego dysonansu czy dystansu między całością utworu a jakimiś jego fragmentami, między spodziewanym współczesnym (wobec okresu życia) językiem autora a językiem jego tekstu – składniki stylistyczne są tak połączone, że nie zwracają na swoją odrębność uwagi. W innych natomiast pojawia się wyraźny dystans, rozziew – zwykle wtedy czujemy, że dokonywana jest *stylizacja*. ***Stylizacja* bowiem, to celowe naśladowanie innego stylu. Stanowi ona takie przywołanie jakiegoś wzorca, które z jednej strony umożliwia jego identyfikację (wskazanie źródeł obcego stylu), z drugiej zaś – dostrzeżenie odrębnych właściwości całego utworu**[215].

W praktyce odmian stylizacji, czy – szerzej – nawiązań stylistycznych między utworami jest bardzo wiele, nie sposób tu o wszystkich choćby tylko napomknąć. Także stopień jawności tych nawiązań i ich charakter jest różny (powielenie, przekształcenie, odrzucenie wzorca, polemika z nim, zabawa, kpina itd.). Poza tym w jednym utworze można znaleźć całą gamę rozmaitych stylizacyjnych zabiegów, które nakładają się na siebie (*vide Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza, zawierający wszystkie niżej wymienione odmiany). Trudno też nieraz wypowiadać się za autorów co do stopnia, w jakim świadomie sięgnęli do innych stylów czy źródeł – nie należy mylić realnego efektu stylizacyjnego, czyli literackiego faktu, a także własnych, przypisywanych dziełu odkryć w odniesieniu do związków między utworami, z intencją autora, która zwykle wszak pozostaje nieznana.

[215] W tym miejscu i w dalszych rozważaniach korzystam z cennych obserwacji zawartych w książce: S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993.

Główne odmiany stylizacji:

1. ***Stylizacja na język indywidualny*** konkretnej osoby (styl literacki innego pisarza – np. posługiwanie się podobną metaforyką lub tematyką; styl jakiejś realnej postaci – np. polityka, wodza, filozofa itd.; styl istniejącego wcześniej w innym utworze bohatera literackiego). I tak na przykład narrator w powieści Juliusza Bocheńskiego *Nazo poeta* chwilami stylizuje swój sposób mówienia na język poetycki swego bohatera, tj. antycznego poety, Owidiusza, a Stanisław Barańczak w wierszu *Określona epoka* częściowo naśladuje, częściowo zaś parodiuje drętwy i nieporadny język przemówień Władysława Gomułki, I sekretarza KC PZPR w czasach PRL-u, z czego powstaje tragikomiczny portret epoki;
2. ***Stylizacja na któryś ze stylów typowych*** bądź na jedną z ***odmian środowiskowych*** polszczyzny (⇨ s. 323 i 288–289);
3. ***Stylizacja gatunkowa*** – posłużenie się formą gatunkową jako rodzajem dialogu z jej znaczeniem, z tradycją – poprzez naśladowanie gatunku literackiego czy swobodne nawiązania do niego (np. *Traktat poetycki* Czesława Miłosza, odsyłający do osiemnastowiecznej tradycji poematów dydaktycznych, poezji traktatowej; nenia z cyklu *Nenia i inne wiersze* Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego[216], przywracające ten antyczny gatunek [z łac. *noenia* – rzymskie pieśni żałobne]).

Odmianą stylizacji gatunkowej jest tzw. *mimetyzm formalny* – zabieg polegający na posłużeniu się w dziele realizującym już jakiś gatunkowy model (np. powieści czy trenu) inną skonwencjonalizową formą wypowiedzi, literacką lub nie, np. listem, dziennikiem intymnym, przemówieniem czy artykułem, piosenką. Przywołany w ten sposób gatunek stanowi dodatkowe źródło interpretacji zawartości utworu (jak w *Apelacji* Jerzego Andrzejewskiego – powieści będącej zbiorem pism urzędowych; w *Słowniku chazarskim* Milorada Paviča – opowieści ułożonej w formie leksykonu, albo w dramacie *Śmieszny staruszek* Tadeusza Różewicza, gdzie wykorzystany został wzorzec sądowego zeznania).

Stylizacja gatunkowa może także służyć parodii i pastiszowi – co widać w *Nieznanym liście Juliusza Słowackiego do Matki*, napisanym przez Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego [w cyklu „Teatrzyk *Zielona Gęś*"[217]; nt. parodii i pastiszu – zob. niżej].

4. ***Archaizacja*** – stylizacja na język którejś z minionych epok lub ogólnie na dawny język; posłużenie się wyrazami lub większymi konstrukcjami językowymi, które są przestarzałe (tj. wychodzą już z użycia, brzmią staroświecko) lub są archaizmami (formami dawnymi, już nieużywanymi ⇨ s. 289) w celu uzyskania całościowego efektu, sugestii imitowania dawnego stylu (np. w utworach historycznych Hanny Malewskiej, Antoniego Gołubie-

[216] Z tomu: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Daleko stąd zostawiłem swoje dawne i niedawne ciało*, Kraków 2003.

[217] W tomie: K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 1967.

wa czy Teodora Parnickiego) lub ukazania czasowej odległości opisywanego świata (w mitach, baśniach i opartych na nich przekazach, również w tłumaczeniach literatury dawnej, np. Homera czy Szekspira), ale także w celach humorystycznych (jak w tekstach Witkacego) bądź dla nadania językowi efektu obcości, jak utworach *science fiction* i *fantasy* (⇨ uwaga o anachronizmach – s. 290). Efekt archaizacji może być osiągany dodatkowo przez posłużenie się gwarami ludowymi, w których zachowane są formy zabytkowe (np. w *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza), albo przez neologizmy będące pseudoarchaizmami (jak zastępujące „świątynię" słowo *chram* w *Starej baśni* Józefa Ignacego Kraszewskiego[218]);

5. **Stylizacja na style poszczególnych epok** – jest to zwykle naśladowanie nie tylko języka artystycznego, ale też ulubionych tematów, gatunków czy motywów (np. utwory poetyckie Jarosława Marka Rymkiewicza z tomu *Moje dzieło pośmiertne* noszą ślady poetyki baroku – zarówno niektóre tytuły, jak i język oraz wersyfikacja, także przyjęta estetyka czy koncepcja człowieka nawiązują do literatury tamtego okresu, choć jednocześnie sporo w tym tomie odniesień i do romantyzmu, i do współczesności).
6. ***Dialektyzacja*** bądź **stylizacja gwarowa** – posługiwanie się lokalnymi odmianami polszczyzny, np. gwarą śląską (jak w *Piątej stronie świata* Kazimierza Kutza) czy góralską (*Na skalnym Podhalu* Włodzimierza Tetmajera, *Filozofia po góralsku* Józefa Tischnera) – za każdym razem jednak zmienia się zakres i cel użycia gwary, nie jest to więc spontaniczne użycie języka, a artystyczne przetworzenie atrakcyjnego stylistycznie tworzywa, jakim jest autentyczna gwara; zresztą w stylizacji gwarowej nie musi chodzić o jakąś konkretną odmianę języka polskiego, lecz ogólnie o stylizację ludową – jak w *Chłopach* Władysława Reymonta czy *Konopielce* Edwarda Redlińskiego.
7. ***Parodia** literacka* i ***burleska*** – prześmiewcze, dające efekt komiczny formy stylizacji, będące przeróbką wzorca poprzez karykaturalne przerysowanie właściwości oryginału oraz wprowadzenie dodatkowych, innych znaczeń. Sparodiowane mogą być: zarówno konkretny utwór, sposób pisania danego twórcy, jak i język epoki, podejmowana przez kogoś tematyka i obrazowanie, dominujące w danym okresie warianty stylów typowych czy żargonów środowiskowych, gatunki literackie i nieliterackie. Różnorodność parodii literackich ukazują m.in. tomy: *Parodie* Artura Marii Swinarskiego i *Parodie* Witolda Zechentera, także zbiorowa *Księga parodii* czy wybór tekstów różnych autorów, dokonany przez Juliana Tuwima, pt. *Pegaz dęba*.

   Parodia może obejmować cały utwór lub być zawarta tylko w jego fragmentach; stanowi nieodłączny element tekstów satyrycznych – skeczy, humoresek, anegdot, dowcipów, wierszy oraz opowiadań satyrycznych itp. Parodystyczne portretowanie osób czy sytuacji jest także częścią zjawiska

[218] Zob. B. Chrząstowska, S. Wysłouch, *Dawna polszczyzna w literaturze*, w: tychże, *Poetyka stosowana*, dz. cyt.

groteski (rozumianego tutaj jako oparty na karykaturze, absurdzie i stylistycznej sprzeczności sposób ujęcia tematu) – zob. np. *Iwonę, księżniczkę Burgunda* Witolda Gombrowicza albo opowiadanie *Krokodyl* Sławomira Mrożka.

Istnieje także odrębne pojęcie *parodii konstruktywnej*, wprowadzone przez Michała Głowińskiego, dotyczące takiej odmiany parodystycznego ukazywania świata przedstawionego, która nie jest tylko żartem, próbą ośmieszenia jakiegoś wzorca, lecz użyciem znanych form czy stylów do nowych celów. Chodzi nie o zwracanie się wstecz, by bawić się tradycją czy z nią żartobliwie, przez naśladownictwo, polemizować, lecz o wykorzystywanie jej we własnych artystycznych celach, do realizacji nowych projektów i tematów. Termin „parodia konstruktywna" został przez badacza zastosowany w odniesieniu do *Pornografii* Witolda Gombrowicza – by pokazać, że w tej powieści wykorzystane są przez pisarza dawne wzorce epickie, jednak pozbawione swojej funkcji. Choć na pozór jest to powieść przygodowa, to ani przebieg akcji, ani dialogi czy opisy nie stanowią realizacji zasugerowanego fabularnego modelu, są jedynie formą „pustej epickości", „wehikułem" dla treści interesujących autora[219].

Burleska (w jednym ze znaczeń tego słowa[220]) jest odmianą parodii, w której podstawą humoru jest niedostosowanie tematu i stylu. W tak zwanej *burlesce niskiej* temat czy stylizacyjny wzorzec jest poważny, natomiast język utworu, sposób ujęcia – potoczny, żartobliwy, dosadny czy swobodny (tak jest np. w przywołującym liryczne klisze wierszu Jarosława Marka Rymkiewicza, zakończonym strofą: „Sentymentalny wierszyk kwietnia / Stokrotki księżyc To rozmarza / I młoda para czarnych żuków / W twej czaszce idzie do ołtarza"[221]), do tej odmiany należą również parodie sakralne i inne formy, w których dochodzi do „obnażenia ‘tematu’ z przysługującego mu konwencjonalnie wystroju stylistycznego"[222].

W *burlesce wysokiej* natomiast jest odwrotnie – błahy temat zrealizowany jest w podniosłej formie i stylu, jak dawniej w poematach heroikomicznych, które były pisane wierszem i stylem eposów opiewających bohaterskie czyny, choć przedstawiały banalne czy żartobliwe sytuacje (np. *Myszeida* Ignacego Krasickiego); albo jak w fikcyjnych epitafiach, pisanych przez Wisławę Szymborską, w tomie *Rymowanki dla dużych dzieci* – gdzie w postaci rzekomych nagrobnych napisów napisane są cięte wierszyki, zabawnie portretujące różne osoby.

8. ***Pastisz*** – odmiana stylizacji często zbliżona do parodii, ale mająca inny cel, którym jest możliwie wierna imitacja jakiegoś wzorca (stylu autora, utworu czy epoki) – tak, by wydawało się czytelnikowi, że ma do czynienia z orygi-

[219] M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii" Gombrowicza)*, w: tegoż, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 293.

[220] Por. hasło *burleska* w kilku różnych słownikach, także teatralnych i filmowych. Zob. też H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, dz. cyt.

[221] Z tomu *Moje dzieło pośmiertne*, dz. cyt.

[222] S. Balbus, *Między stylami*, dz. cyt., s. 104.

nałem. Rozpoznanie właściwego autora jest możliwe nie tylko ze względu na podwójny podpis (twórcy pastiszu oraz imienia i nazwiska rzekomego autora), lecz czasem także z powodu lekkiego przerysowania cech oryginalnego stylu, żartobliwego tytułu bądź puenty zdradzającej humorystyczne intencje. Dla znawców danego pisarza sam fakt łudzącego podobieństwa do publikowanych już utworów jest sugestią, że mają do czynienia z falsyfikatem.

Pastisz może bowiem przybierać postać nawiązywania do już istniejących dzieł przez napisanie tekstu „bliźniaczego" (jak „podróbka" fragmentu Pana Tadeusza, napisana przez Witolda Zechentera, lub sonet *O wojnie trwałej, którą boleść wiedzie z miłowaniem*, napisany przez Kazimierza Wykę na wzór *O wojnie naszej, którą wiedziemy z szatanem, światem i ciałem* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego) bądź stanowić całkiem „nowe dzieło znanego pisarza", a więc samodzielny utwór pisany jego stylem. Często jest to po prostu złączenie typowych motywów wziętych z różnych tekstów jednego twórcy (np. wiersz *Z pól i łąk* według Konopnickiej, autorstwa Kazimierza Wyki, czy *Lipa* według Bolesława Leśmiana, napisana przez Artura Marię Swinarskiego[223]). Oto fragment rzekomego wiersza Kazimierza Tetmajera – w wykonaniu Wyki:

Na lazurowej niebios głębi
Chmur ciche klucze płyną hen –
Skalnych krzesanic tłum się kłębi,
Jakby w granity ścięty sen.[224]

Inną, ciekawą formą pastiszu jest imitacja formy, gatunku i stylu, lecz nie konkretnych, tj. należących wcześniej do jakiegoś autora, a jako zjawisk literackich – imitacja utworu literackiego wewnątrz innego dzieła. Tak skonstruowany jest na przykład *Blady ogień* Władimira Nabokowa: pisarz wymyślił autora (Johna Shade'a), utwór (poemat *Blady ogień*), komentarze i przypisy do fikcyjnego utworu, jednocześnie samemu tworząc oryginalną całość. Spastiszowaniu uległa więc jakby sama czynność kreacji oraz komentowania literatury, także styl wiersza i styl opracowań. To charakterystyczny dla 2. połowy XX wieku[225] zabieg odsyłania literatury do niej samej, pokazywania, że znaki i teksty są systemem luster, który odbija tylko siebie.

[223] Zob. W. Zechenter, *Parodie*, Kraków 1957; K. Wyka, *Duchy poetów podsłuchane*, Kraków 1962; utwór Swinarskiego – w tomie: *Księga parodii*, dz. cyt.

[224] K. Wyka, *Duchy poetów podsłuchane*, dz. cyt., s. 62.

[225] Co oczywiście nie oznacza, że takiego zjawiska wcześniej nie było – grą z formą i tradycją literacką był już przed wiekami np. *Przemyślny szlachcic Don Kichot z Manczy* Cervantesa.

Do odmian stylizacji należą jeszcze takie zabiegi, jak:

9. ***Parafraza*** – w węższym znaczeniu: przekształcenie słów oryginału, zmieniony nieco cytat np. „Bogarodzica Dziewica, / złotem gotycka Maryja" (w wierszu Mirona Białoszewskiego, zamiast „Bogiem sławiena" – jak w średniowiecznej pieśni); tak też wykorzystał Barańczak tytuł książki Tuwima *Pegaz dęba*, dając swojej nagłówek *Pegaz zdębiał.* Parafraza czyichś słów jest jedną z najczęściej stosowanych form aluzji literackiej.

   W szerszym natomiast sensie parafraza to swobodne przekształcenie treści oryginalnego utworu – w tym ujęciu znaczy to samo, co trawestacja (zob. niżej). W obu postaciach pojawia się parafraza w poemacie *Dwanaście stacji* Tomasza Różyckiego – znajdują się tam naśladowcze przeróbki *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza i *Monachomachii* Ignacego Krasickiego. Zarówno kompozycja całości, jak i poszczególne sformułowania, także typ wiersza przypominają tamte poematy – przede wszystkim jednak Mickiewicza, którego utwór jest tu wzorcem fabularnym i stylistycznym.

10. ***Trawestacja*** – określenie czasem używane zamiennie z parafrazą, a czasem z parodią lub burleską niską (zob. wyżej); tu przyjmujemy inne znaczenie[226]: trawestacja to całościowy zabieg stylizacyjny, który polega na zachowaniu fabularnego schematu oryginału przy jednoczesnym przeniesieniu tego wzorca w inny społeczny lub historyczny kontekst, inne realia – a więc w nowym utworze pozostaje z grubsza ten sam ciąg zdarzeń (czyli schemat fabularny ⇨ s. 90), lecz dotyczą one innych osób, czasów, środków, co wiąże się z odmienną motywacją. Trawestacji podlegają najczęściej mity i fabuły słynnych utworów: np. *Tristan 1946* Marii Kuncewiczowej jest dwudziestowieczną wersją średniowiecznej opowieści o Tristanie i Izoldzie, z zachowaniem relacji między osobami, odpowiedniością zdarzeń itd., a poemat Czesława Miłosza *Orfeusz i Eurydyka* – ponownym opowiedzeniem antycznego mitu, z przesunięciem psychologicznych i tematycznych akcentów.

   W tym poemacie Orfeusz – ukazany jako utalentowany poeta o zimnym sercu – zjeżdża do świata umarłych windą. Jego wyprawa po Eurydykę jest zarazem wyprawą po własne uczucia, po wiarę i pocieszenie, tymczasem odzyskana na moment ukochana jest obca, jakby dalej umarła, i co prawda podąża za mężem do wyjścia z podziemi, ale zdaje się bezwolna. Potem, gdy Orfeusz się odwraca i widzi, że zniknęła, nawet nie jest zdziwiony, być może obejrzał się celowo – bo w nim samym zabrakło już i wiary, i nadziei. Właśnie wtedy odkrywa swój żal[227].

Można też mówić inaczej, bardziej ogólnie, o wszelkich związkach między tekstami, zarówno o tych uznawanych tradycyjnie za stylizację, jak i znajdujących się poza zakresem tego słowa – takim terminem nadrzędnym

---

[226] Za: H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie*, dz. cyt.

[227] Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, Kraków 2002.

jest *intertekstualność*. Pojęcie to zostało wprowadzone w latach 70. XX wieku[228], potem było przez wielu autorów i na wiele sposobów modyfikowane[229].

Szeroko pojmowane związki intertekstualne obejmują:

- *cytaty* i *aluzje* (pojedyncze wzmianki, zapożyczenia, sygnały nawiązań[230] – mogą nimi być imiona bohaterów, nazwy miejsc, lektury czytane przez postacie, powtarzające się zwroty etc.);
- *motta*, *autorskie przedmowy*, *objaśnienia* i *posłowia* (a więc teksty autorskie współistniejące z danym utworem literackim, zwane także *paratekstami*[231]);
- różne formy „zaszczepiania" jednego tekstu literackiego na drugim, mniej lub bardziej całościowe odmiany stylizacji (takie jak wymienione wcześniej: *trawestacja*, *burleska*, *parodia*, *pastisz*, *parafraza*);
- nawiązania do norm i tradycji – gatunków, nurtów, konwencji; tu: *stylizacja gatunkowa*, *stylizacja na język epoki*, *archaizacja*, także *epigonizm* jako zjawisko biernej kontynuacji minionych tendencji stylistycznych;
- *opracowania*, *komentarze*, *teksty krytycznoliterackie*, *przypisy*, *recenzje*, *przedmowy*, *posłowia* – i ich związki z tekstem, do którego się odnoszą.

W najbardziej ogólnym rozumieniu związki intertekstualne dotyczą relacji pomiędzy poszczególnymi utworami literackim, między tekstem literackim a szeroko pojętą tradycją literacką (tematami, toposami, gatunkami, typami bohaterów, problematyką, stylami, szkołami, nurtami itp.) oraz krytycznoliteracką, jak również między wszelkimi tekstami wytworzonymi przez kulturę (także nieliterackimi). Każdy z tych związków otwiera nową ścieżkę rozumienia oraz interpretacji utworu.



W świecie opanowanym przez istoty tworzące sens, jakimi jesteśmy, multiplikacja znaczeń nie ma końca. Jeśli na dodatek potraktujemy architekturę, malarstwo, rzeźbę, film, ubiory, zachowania, reklamy, przedstawienia, rytuały itd. jako inne zespoły znaków, czyli – w szerokim ujęciu – jako „teksty" używające jakiegoś „języka", to wtedy wszelkie piśmiennictwo i żywa mowa okażą się tylko częścią wielkiej sieci znaków i znaczeń, która nas otacza (⇨ rozdz. 1, s. 20). **Pojedynczy utwór literacki** w takim ujęciu **jest częścią, efektem i jednocześnie jednym z elementów tworzących semiotyczną przestrzeń człowieka**. Szkoła analitycznego myślenia, jaką daje poetyka, jest przydatna w rozpoznawaniu własności tej „przestrzeni".

---

[228] Przez francuską badaczkę, Julię Kristevę. Zob. A. Burzyńska, *Poststrukturalizm*. W: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, dz. cyt., zwł. s. 334 i nast.

[229] Zob. H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989; tam też inne pojęcia związane z międzytekstowymi relacjami.

[230] Por. J. Paszek, *Sztuka aluzji literackiej. Żeromski – Berent – Joyce*, Katowice 1984.

[231] Por. M. Stanisz, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007, rozdz. I.

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Sprawdź hasło „koło Wergiliusza" w słowniku. Pomyśl o konsekwencjach takiego postrzegania stylu. Znajdź w prozie XX i XXI wieku utwory, w których są całkowicie odwrotne zasady. Spróbuj także określić tendencje stylistyczne, jakie aktualnie panują – dominujący styl wypowiedzi narratorów, postaci, podmiotów lirycznych, style autorów.
2. Przejrzyj tomy *Pegaz dęba* Tuwima i *Pegaz zdębiał* Stanisława Barańczaka – porównaj zawartość, scharakteryzuj sposób, w jaki Barańczak nawiązuje do swego poprzednika.
3. Przejrzyj *Duchy poetów podsłuchane* Kazimierza Wyki, *Parodie* Witolda Zechentera i *Księgę parodii* (wybór D. Sykuckiej). Napisz scenkę ze sklepu mięsnego widzianą oczami Cypriana Norwida, Stanisława Przybyszewskiego i Witolda Gombrowicza, posługując się ich stylami.

Podpowiedź bibliograficzna:

1. Stanisław Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993.
2. Ryszard Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy.* W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002.
3. *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1973.
4. Aleksander Wilkoń, *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice 1999.
5. *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.

17. Zamiast podsumowania – sugestie przed analizą tekstu

Ważne pojęcia: **analiza · interpretacja · hermeneutyka · kontekst · metodologia**

Analiza i *interpretacja* – przez wielu utożsamiane, przez innych rygorystycznie rozgraniczane – to dwie czynności badawcze, bez których trudno wyobrazić sobie filologię, a nawet szerzej – humanistykę i całą naukę. Czynnościom tym podlegają bowiem wszelkie obiekty namysłu. W znacznym uproszczeniu da się te dwa pojęcia rozróżnić następująco: ***analiza* zakłada rozpoznanie – składników, ważnych elementów, ale także rozpoznanie w nowym przypadku, w tym co indywidualne, znanych już zasad, zjawisk, części, a więc tego, co ponadjednostkowe**; analiza odsyła przede wszystkim do samego zjawiska, do zawartości i sposobu organizacji; ***interpretacja* zaś jest objaśnianiem sensu, indywidualną jego wykładnią, zatem odsyła w równym stopniu do interpretowanego zjawiska, co do samego interpretatora; jest tworzona zgodnie z jakimiś założeniami, teorią, kontekstem**[232].

W odniesieniu do badań literackich obie procedury opisał celnie Janusz Sławiński. Podkreślił, że opisanie jakiegoś zjawiska „stanowi konieczne i najbardziej elementarne stadium wszelkiego postępowania analitycznego", ale także przekonywał, że poza „inwentarzem składników" istnieje jeszcze inny, głębszy wymiar analizy. Chodzi w niej o pokazanie – w zależności od rozpatrywanego poziomu dzieła (tj. tematu, języka, kompozycji, gatunku, relacji osobowych itd.) – stosunku pomiędzy wcześniej zaobserwowanymi składnikami, sposobami użycia języka a sensem. Analiza umożliwia zatem przejście od tego, co jednostkowe w utworze, do ogólnych zasad i typów (np. gatunków czy wersyfikacyjnych systemów). Interpretacja natomiast, stanowi, według badacza, przywołanie rozmaitych kontekstów (historycznych, ideologicznych, tematycznych itd.), które z jednej strony pozwalają zidentyfikować utwór w obrębie jakieś tradycji, odnieść do znanych koncepcji, z drugiej zaś – pokazać zarazem

[232] Z gr. *anàlysis* – rozłożenie, rozwiązanie, rozluźnienie; *lytikos* – mogący się rozwiązać, *lytos* – rozpuszczalny; łac. *interpretatio* – wyjaśnianie, tłumaczenie; *interpres* – pośrednik, tłumacz.

jego odrębność, specyfikę. Sens odkrywany w trakcie interpretacji zależny jest więc od zastosowanych kontekstów i filtrów, od kompetencji i potrzeb interpretatora, stanowi część toczącej się wokół literatury dyskusji[233].

A zatem, dodajmy, analiza nie jest rodzajem schematycznej metodologicznej „szkółki", po której skończeniu bądź – co gorsza – odrzuceniu czy wręcz pominięciu można wreszcie zająć się tym, co ciekawsze, bo niestandardowe i dające asumpt do podjęcia własnej, „ponadliterackiej", literaturoznawczej twórczości. Specyfika poznawczego działania, jakim jest interpretacja, wynika bowiem z samoświadomości, która płynie z napięcia między analitycznym rozpoznaniem „obiektu" a interpretacyjną inwencją i określeniem własnych badawczych celów – jest efektem szacunku i dla pisarskiej *techne* [⇨ wyjaśnienie na s. 17], i dla indywidualności tekstu, i dla inności uobecniającego się w nim podmiotu[234].

Można wręcz powiedzieć, że interpretacja, której nie poprzedza namysł analityczny, jest niebezpieczna dla interpretatora, grozi mu bowiem zajmowaniem się wyłącznie własną osobą lub przyjętą przez siebie teorią czy metodologią (a egocentryzm nie pozwala przekraczać własnych horyzontów). Z kolei analiza, która nie pozostawia miejsca na interpretację, nie wychyla się ku niej, jest zaledwie inwentaryzacją, w dodatku pozbawioną świadomości faktu, że nie istnieją uniwersalne, ahistoryczne, bezzałożeniowe i obiektywne ustalenia, które – raz poczynione – pozwalają zamknąć temat (i utwór).

Tekst literacki nie jest bursztynem z zatopionym w nim owadem, którego identyfikacja i datowanie rozwiązuje problem – to raczej badacze, ustalając, nazywając, opisując, zatrzymują w czasie, utrwalają, „żywicują" stan własnej refleksji na jego temat. Protesty przeciw analizie i interpretacji tekstu są z reguły wywołane lękiem: u autorów i badaczy (jako autorów komentarzy) – przed znalezieniem się w bursztynie, unieruchomieniem w jakiejś fazie i postaci, poddaniem się procesowi „domknięcia"; u odbiorców – przed dotykaniem materii nie całkiem przeźroczystej i ani całkiem kamiennej, ani ciepłej, żywej, choć dającej taki pozór. Może więc warto przypomnieć, że etymologicznie „żywica" powiązana jest z życiem i zarazem z tym, co żywi.

Na temat interpretacji i analizy zjawisk literackich, wzajemnych interferencji między tymi pojęciami, sporów o ich granice i zasadność użycia, zestawień z ***egzegezą*** i ***hermeneutyką*** (źródła obydwu tych pojęć biorą się z objaśniania tekstów sakralnych, zwłaszcza Biblii) oraz działalnością czytelnika jako autora tekstu-komentarza napisano tomy[235], nie miejsce tu na przywoływanie

---

[233] J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, w: tegoż, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006, s. 14–17; zob. także pozostałe artykuły z książki.

[234] Por. rozdział: *O interpretacji* w książce: B. Chrząstowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, dz. cyt.; J. Abramowska, *Serie tematyczne*, w: tejże, *Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Poznań 1995; K. Bartoszyński, *Kłopoty z interpretacją*, w: tegoż, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004.

[235] Podstawowa bibliografia – zob. M.P. Markowski, *Hermeneutyka*. W: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, dz. cyt. Zob. też *Podpowiedź bibliograficzną* poniżej.

różnych stanowisk, dyskusji i polemik. [Greckie słowo *hermeneia* = mówienie, wyjaśnianie, rozumienie; hermeneutyka to sztuka interpretacji, objaśniania tekstów i metodologia pracy z tekstem, filologiczna krytyka tekstu, zajmująca się jego dosłownym i metaforycznym znaczeniem, a także wiedza filozoficzna o naturze rozumienia i poznania; jednym z istotnych pojęć hermeneutyki, o wielu znaczeniach, jest „koło hermeneutyczne", oznaczające m.in. procedurę badawczą, w której przechodzi się od części do całości, by następnie w świetle uzyskanej wiedzy ponownie badać części i rewidować założenia – w tym sensie każda interpretacja jest cząstkowa i względna; gr. *ekségesis* = wykładnia, wyjaśnianie; egzegeza jest objaśnianiem i komentowaniem sensu, zajmuje się analizą historycznego znaczenia tekstu, ustalaniem autorstwa i wyjaśnianiem warstwy symbolicznej ⇨ uwagi nt. alegorezy – s. 313].

Każdy, kto świadomie dokonuje interpretacji, staje przed wieloma pytaniami dotyczącymi samej jej natury. Filozofia, estetyka i literaturoznawstwo od wieków w różny sposób odpowiadają na nie. Podstawowe pytania dotyczą sensu utworu i relacji tekst – interpretator. Oto niektóre z nich: Czy źródłem znaczenia jest przede wszystkim zapisany tekst, czy sam interpretator, a może są nim okoliczności, w jakich odbywa się lektura? Czy w ogóle można poznawać utwór, nie interpretując? Czy sens jest stały, czy historycznie zmienny, czy może istnieć „wspólny mianownik" kolejnych odczytań? Czym różni się rozumienie tekstu od jego interpretacji? Czy odczytanie „w ramach epoki" jest bliższe dziełu, a może odwrotnie – im dalej w czasie, tym lepsza perspektywa? Czy możliwa jest interpretacja rozstrzygająca sens dzieła? Co jest warunkiem fortunności interpretacji? W jakim stopniu sama interpretacja „unieruchamia" lub wręcz niszczy zmienne znaczenia utworu? Jak wpływają wstępne założenia i sposób nazywania zjawisk na przebieg oraz wynik interpretacji? Jaką rolę odgrywa język interpretacji? Czy istnieją procedury poznawcze weryfikujące proces interpretacji? Czy tekst jest bezradny wobec władzy interpretatora? Co może stanowić najbardziej akuratny metaforyczny model w relacjach interpretator – tekst: podwójny monolog, walka, negocjacje, rozmowa, wymiana doświadczeń, spisywanie protokołu rozbieżności, jednostronna bądź obustronna przemiana, tropienie zagadki, translacja – a może wszystkie te modele w jakiś sposób się uzupełniają?

Oprócz tych i wielu innych pytań, pozostaje jeszcze otwarta kwestia wartości – zarówno w sensie wartościowania, tj. oceniania utworów, jak i w znaczeniu odwołującym się do zagadnień światopoglądowych. Czy istnieje coś takiego jak „wartość utworu", jakie byłyby jej kryteria? A czy istnieje zestaw wartości, według których można oceniać dzieło? Kto lub co sankcjonuje takie, a nie inne pojęcia czy właściwości jako wartości? Czy można przeciwstawiać wartości estetyczne innym wartościom (etycznym, religijnym, ekononomicznym bądź społecznym)? Czy wartości odnoszone do świata ludzi dają się w ogóle stosować w odniesieniu do tekstów (np. dobro, prawda, piękno, uczciwość, honor, odpowiedzialność oraz ich przeciwieństwa)? W jakim stopniu hierarchia wartości jest indywidualna, a w jakim motywowana kulturo-

wo i historycznie? Czy wartości są skalarne (stopniowalne, tj. wartość i antywartość stanowią kontinuum), czy też istnieją w postaci opozycji binarnych (każdej wartości pozytywnej można przypisać jej ewidentne przeciwieństwo), a może są względem siebie komplementarne (uzupełniają się); w jakim stopniu są względne i zmienne w czasie, a w jakim stopniu stałe, ponadczasowe? Jak wygląda zależność między słowem, pojęciem a wartością, której dotyczą? Jaki jest związek między etyką i interpretacją? Jaka jest współczesna aksjologia utworu literackiego[236] [*aksjologia* – dziedzina filozofii zajmująca się opisem i klasyfikacją wartości]?

Literatura wciąż stawia poznawczy opór zarówno filologom, jak i pozostałym czytelnikom, także zwolennikom teorii lub historii, psychologom, filozofom, językoznawcom, socjologom i antropologom, studentom i profesorom, „Filidorom" i „Anty-Filidorom" (by posłużyć się pomysłem Gombrowicza z *Ferdydurke*). Na szczęście istnieje sposób, aby pomiędzy różnymi stanowiskami, niczym między Scyllą i Charybdą, wytyczyć własną odrębną drogę (niekoniecznie łatwą, ale przynajmniej niepozwalającą uśpić umysłu nazbyt prostymi diagnozami) – tym, co to umożliwia, jest badawcza rzetelność, a także gotowość negocjowania własnego stanowiska, czyli słuchanie tego, co literatura, ale też inni czytelnicy, mają do powiedzenia. Potrzebna jest także świadomość ryzyka błędów, niezrozumienia, nadinterpretacji, możliwości zafałszowywania znaczeń przez myślenie ahistoryczne, nieznajomość kontekstu[237], nadmiar własnej ekspresji, jak również – przez nieuwzględnienie wpływu szkół metodologicznych, przyjętych teorii, założeń, a także zawartych w niektórych terminach sugestywnych metafor [⇨ uwagi nt. terminów i związanych z nimi konotacji na s. 117, 138–140 i 303].

Lista zagadnień – lista pytań

Na koniec proponuję, zamiast podsumowania – przegląd podstawowych zagadnień związanych z poetyką, które warto mieć na względzie w trakcie lektury utworu[238], a także potem, gdy nadchodzi pora pytań stawianych tekstowi i sobie. To forma otwartego katalogu, skrótowo ujęta – za pomocą haseł i terminów [⇨ indeks na końcu książki], z odwołaniem do informacji podanych we wcześniejszych rozdziałach – lista kwestii wartych przemyślenia.

---

236 Zob. *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1999; *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji. Studia*, red. A. Tyszczyk, E. Fiała, R. Zajączkowski, Lublin 2003; M. Popiel, *O nową estetykę*. W: *Kulturowa teoria literatury*, dz. cyt.

237 Zob. H. Markiewicz, *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, w: tegoż, *Dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Kraków 2000.

238 Por. H. Markiewicz, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*, w: tegoż, *Wymiary...*, dz. cyt.

- **Relacja: tytuł – temat – problem**, kwestia przywoływanych przez nie kontekstów (utwory podobne, nawiązania, stylizacje; tradycja aprobowana i odrzucana); sugestie płynące z tytułu przed lekturą i po; związek z innymi utworami tego samego autora, także z literaturą i sztuką jemu współczesną oraz wcześniejszą.
- **Typ fikcji**, która zawarta jest w danym utworze – czynniki składające się na wrażenie obcowania z takim, a nie innym światem przedstawionym. Właściwości świata przedstawionego – sposób ukazania czasoprzestrzeni; motywacja utworu. Sposoby obrazowania (np. wytwarzanie przez tekst „efektu realności" lub celowe niszczenie tego efektu; związek przyjętego rodzaju fikcji ze stylem). Dominująca w tekście modalność. Istnienie lub nie metafikcyjnych uwag w tekście.
- **Własności utworu jako tekstu** – typ spójności, jaki w danym tekście został wytworzony; podziały tekstu a podziały kompozycyjne; zależność między budową tekstu, tematem, gatunkiem, konwencją literacką. Relacje: proza – wiersz, ciągłość – nieciągłość; sposób wprowadzania przytoczeń czy mniejszych tekstów w obręb całości. Obecność lub nie grafiki, rola materialnego nośnika, takiego np. jak książka, e-book, hipertekst, odcinki w gazecie, projekt multimedialny itp. Własności typograficzne utworu (rozmieszczenie tekstu na stronie, rodzaj czcionki, kolor, udział „światła") – ewentualne sygnały autorskich decyzji co do wyglądu tekstu.
- **Kompozycja** – dominanta kompozycyjna; związek kompozycji z rodzajem fikcji oraz główną motywacją utworu, także z gatunkiem (nazwanym, zrealizowanym bądź jedynie przywoływanym). Rola oraz wzajemne oddziaływanie użytych form podawczych. Fabularność bądź afabularność utworu; budowa fabuły (akcja, przedakcja, poakcja, wątki główne i poboczne, punkt kulminacyjny, rodzaje związków między poszczególnymi motywami). Przyczyny dominowania relacji bądź prezentacji, monologu bądź dialogu w utworze. Obecność oraz, ewentualnie, rodzaj odautorskiego komentarza.
- **Relacje osobowe w dziele** – komunikacja pomiędzy takimi instancjami, jak autor, tekstowy obraz autora, podmiot literacki, bohater, odbiorca wirtualny, odbiorca modelowy i ewentualnie adresat. Charakterystyka podmiotu mówiącego i jego sposobu prezentowania świata. Stopień uobecniania się podmiotu wypowiedzi w tekście – i związek z centrum orientacji czasoprzestrzennej. Odpowiedź na pytanie, czy i w jaki sposób ujawnia się dystans mówiącego podmiotu wobec świata przedstawionego. Kwestia punktu widzenia, z jakiego prowadzona jest obserwacja świata oraz zakres wiedzy podmiotu – porównanie jej z zakresem wiedzy postaci i czytelnika.
- **Konstrukcja postaci** – m.in. stopień ich antropomimetyczności, psychologicznego prawdopodobieństwa i konwencjonalizacji; ustalenie hierarchii i relacji pomiędzy bohaterami. Występowanie którejś z postaci jako *porte-parole* autora. Właściwości bohaterów w powiązaniu z typem fikcji,

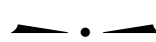
światem przedstawionym i podmiotem literackim całego utworu. Statyczny bądź dynamiczny sposób kreowania postaci – rozwój każdej z nich, ich rola wewnątrz fabuły. Sposób, w jaki bohaterowie są językowo reprezentowani (style indywidualne czy podległe stylowi nadrzędnego podmiotu, obecność imion i nazwisk znaczących; pośrednia charakterystyka postaci w utworze za pomocą ich zachowań językowych). Zdystansowanie się głównego podmiotu mówiącego wobec postaci lub utożsamienie z jedną czy kilkoma z nich.

- **Właściwości stylistyczne utworu** – wielość bądź względna jednolitość stylistyczna dzieła, kwestia stylu dominującego oraz ogólnych tendencji estetycznych. Charakterystyczne obrazy, metafory, zwroty, użyte tony. Współdziałanie fonetyki, słowotwórstwa, leksyki, frazeologii, składni i semantyki tekstu – ich związek z pozostałymi wymienionymi tu zagadnieniami dotyczącymi utworu. Retoryczne właściwości tekstu – ślady perswazji oraz stosowania różnych form argumentacji. Formy intertekstualnych nawiązań; obecność bądź nieobecność jawnej stylizacji. Związek badanego tekstu z innymi utworami tego samego autora (porównanie z uwagami autotematycznymi, także listami, informacjami biograficznymi, dokumentami itp.), a także z dziełami innych twórców oraz z innymi tekstami z tej samej epoki bądź czasów wcześniejszych.
- **Dane dotyczące genezy** – informacje historycznoliterackie na temat epoki, nurtu, rodzaju literackiego, gatunku; związki utworu z historią, życiem społecznym, filozofią i estetyką danego okresu. „Obraz autora" w tekście a zebrane z różnych źródeł informacje na temat osoby autora (przebieg życia, wykształcenie, zainteresowania, charakter, miejsca pobytu, spotkania z innymi, przynależność do grup literackich) – związek tych informacji z analizowanym utworem. Kwestia ujawnionego w tekście zakresu wiedzy, poglądów, upodobań percepcyjnych, wrażliwości językowej, kolorystycznej, emocjonalnej, społecznej, religijnej, seksualnej itd. Rozważenie relacji: jawne / ukryte, świadome / podświadome, warunkowane społecznie / indywidualnie / kulturowo / historycznie.
- **Kwestie związane z odbiorem** – dawne i obecne style odbioru danego tekstu oraz nasz własny, indywidualny (tj. badacza, czytelnika) styl odbioru. Historia recepcji utworu – najbardziej typowe i najbardziej skrajne tezy interpretacyjne. Wpływ używanych terminów i określeń metaforycznych na sposób, w jaki pojmowany był utwór. Odpowiedź na pytanie, czego inni ludzie poszukiwali w tym utworze, a co zostało przemilczane, niewyrażone, odrzucone, podważone czy zlekceważone – zarówno w utworze, jak i w toku czyjejś interpretacji. Próba wyjaśnienia, jakie mogą być przyczyny tego mniej lub bardziej świadomego „wyparcia" – rozpoznanie źródła poglądów i wartościowania (np. społecznych, rodzinnych, narodowych, politycznych czy religijnych). Odpowiedź na pytanie, w jaki sposób badany tekst wchodzi w dialog z doświadczeniem badającego (lekturowym i życio-

wym), do jakich pytań skłania. Określenie własnych preferencji literackich, estetycznych, światopoglądowych i dotyczących sposobu wartościowania – odpowiedź na pytanie, jaki jest związek między nimi a odkrywanymi w dziele wartościami, założeniami czy ocenami. Próba krytycznego osądzenia własnego literaturoznawczego słownika i przetestowania terminów o innych konotacjach.

- Odpowiedź na pytanie, jaki jest cel zajmowania się danym utworem, do czego jest nam potrzebny – np. do literaturoznawczego bądź krytycznoliterackiego opisu, jako przykład jakiegoś zjawiska, jako pretekst do mówienia o czymś innym lub do sformułowania własnych poglądów na jakiś temat, a może tylko do wypróbowania jakichś narzędzi analitycznych. Sposobem „użycia" może być także potraktowanie dzieła jako przypowieści, źródła wiedzy bądź jako przedmiotu do estetycznego czy etycznego wartościowania; jako obiektu roztrząsań światopoglądowych. Utwór może też być wykorzystany do zrekonstruowania obrazu autora lub dominujących w jakimś okresie tendencji artystycznych, albo wreszcie do stworzenia parodii bądź pastiszu, itp. Warto się przy tym zastanowić, w jakim stopniu posłużenie się danym tekstem jako obiektem refleksji związane jest z zastosowaniem interpretacyjnej „przemocy". Jak również – czy i w jakim zakresie doświadczanie obcowania z tekstem jest w ogóle przekładalne na słowa? Czego szukam w tym utworze ja, jako czytelnik, i co tekst „mówi" mi o mnie jako czytelniku.

– Takie rozważania to plan minimum i jednocześnie maksimum, bo każda czynność analityczno-interpretacyjna jest wyborem, ustawieniem hierarchii zagadnień, celowym lub przypadkowym odrzuceniem jakichś kwestii (nie można wszak zajmować się szczegółowo wszystkimi aspektami). Każda też kończy się w miejscu, w którym może być, i zazwyczaj jest, rozpoczynana następna.



Przyjaźń z tekstem, tak jak z człowiekiem, wymaga poszanowania jego autonomii, dostrzeżenia specyfiki, uwzględnienia innych, nawet obcych nam wartości czy sposobu bycia, nieprzedzierania się na siłę z własnym sądem przez czyjeś milczenie. Z drugiej jednak strony nie powinno się przesadzać z personifikowaniem dzieła – z przyznawaniem mu intencji, działań bądź nastrojów. Utwór literacki nie jest ani osobą, ani reprodukującym sensy samodzielnym mechanizmem – jest rezultatem artystycznego układania słów i znaczeń przez pisarza, a tym samym stanowi zaproszenie, jak każde dzieło sztuki, do oglądania, przyswajania na własne potrzeby przez odbiorców i komentowania. Włączone zostaje w sferę publiczną, gdzie nic poza kulturą nie chroni utworu przed zawłaszczeniem, zapomnieniem, nadużyciem czy zniszczeniem. W sferze tej czekają na dzieło – niczym wyrocznie zmiennego losu – obojętność, akceptacja, fascynacja lub odrzucenie czy instrumentalne po-

traktowanie ze strony czytelnika. Najlepsze, co może utwór literacki spotkać, to chęć zrozumienia, współmyślenie, zaangażowanie w sens. Oby tym właśnie była interpretacja[239].

Ćwiczenia myślowe (i nie tylko):

1. Przeczytaj opowiadanie Alphonse'a Allais pt. *Dramat bardzo paryski*, dołączone do: Umberto Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994. Na podstawie komentarzy Eco oraz własnych doświadczeń lekturowych zrób „listę kierunkowskazów" – czyli czynników, które mogą manipulować czytelnikiem (np. imiona bohaterów, sugestie typowych schematów fabularnych itp.). Który z polskich autorów najbardziej, według Ciebie, lubi prowadzić czytelnika w taki sposób na manowce?
2. Przeczytaj autorski *Wstęp* oraz dwa krótkie teksty stanowiące *Uzupełnienie* do książki Jana Błońskiego pt. *Romans z tekstem*, Kraków 1981. Jakie przestrogi dla interpretatora kryją się w tych „programowych" wypowiedziach znakomitego polskiego krytyka literatury? Czym różni się warsztat krytyka od warsztatu naukowca? Jak dałoby się określić styl autora tej książki?
3. Przeczytaj wstęp Michała Pawła Markowskiego do książki „S/Z" Rolanda Barthes'a, zorientuj się w zawartości tomu. Odpowiedz sobie na pytanie o zalety, wady, perspektywy i zagrożenia, ograniczenia i szanse płynące z takiej postawy, jaką prezentuje Barthes wobec utworu Honoré Balzaka. Zestaw swoje przemyślenia z tekstem Susan Sontag pt. *Przeciw interpretacji*, przeł. M. Olejniczak, „Literatura na Świecie" 1979 z. 9. Kontekstem może być także książka M.P. Markowskiego pt. *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001.

Podpowiedź bibliograficzna:

1. Janusz Sławiński, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006.
2. Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brook-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, red. S. Colli, Kraków 1996.
3. Erazm Kuźma, *Teoria interpretacji – dziś*. W: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków 22–25 września 2004*, red. zbior., t. 1, Kraków 2005.
4. Henryk Markiewicz, *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, w: tegoż, *Dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Kraków 2000.
5. *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji. Studia*, red. A. Tyszczyk, E. Fiała, R. Zajączkowski, Lublin 2003.

[239] O kontrowersjach wokół pojęcia interpretacji – zob. A. Burzyńska, *Wprowadzenie* [do:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, dz. cyt., zwłaszcza strony 32–37. Zob. też A. Tyszczyk, *Interpretacja, sens, wartość*. W: *Wartość i sens*, dz. cyt.

Punkt dojścia, czyli punkt wyjścia

Wszystko, co do tej pory zostało tu powiedziane, stanowi jedynie punkt wyjścia. Każdy w swoją podróż literacką wybiera się i tak sam, na własne poznawcze ryzyko. Przewodniki, bedekery nie zastąpią doświadczenia (w tym wypadku: lekturowego), ale mogą pomóc w doświadczeniu znaleźć to, co wspólne. Poetyka, jak cała humanistyka, nie jest ani precyzyjną mapą, ani zautomatyzowanym systemem nawigacji – raczej częścią samoświadomości podróżnika, dzięki której, poprzez milczący dialog z literaturą, a poprzez nią także z przeszłością i teraźniejszością, rozpoznaje on własną drogę, własny sposób milczenia i dialogu z innymi ludźmi.

A czy my w ogóle wiemy, co to jest literatura? I tak, i nie.

– Tak, jeśli założymy, że „wiedzieć" nie znaczy wcale „wiedzieć na pewno", „nie mieć wątpliwości", „definiować, zakładając bezwyjątkowość i ahistoryczność zjawisk" – jak również, że scholastyczne rozmyślania o liczbie diabłów, które mogą zmieścić się na główce szpilki, są nam obce, podobnie jak naukowa lewitacja, nieuznająca tekstowej materii.

– Nie, nie wiemy. Tak jak nie wiemy, czym jest ludzka tożsamość, czy istnieją granice poznania, czym jest sztuka we współczesnym świecie itp., itd.

Czas teraźniejszy zawsze pyta, wątpi i zawsze ma rację – ale tylko co do zakresu własnych pytań i wątpliwości. Zmieniony, koleją rzeczy, w przeszłość nie staje się przez to źródłem stuprocentowej pewności. Dlatego ta książka nie odrzuca tradycji, nie burzy mostów, by można było dostrzec ruch odbywający się w obydwie strony – oraz, choć w minimalnym zakresie, uwzględnić kontekst i genezę prezentowanych zjawisk czy pojęć, stawiać kolejne pytania.

W gruncie rzeczy poetyka to towarzyszący literaturze, niemal wpleciony w nią, zbiór pytań. I tych klasycznych, uniwersalnych, zaczynających się od: Kto...? Co....? Gdzie...? Kiedy...? Jak...? Dlaczego...? W jakim celu...?, i tych szczegółowych, ciągle odnawianych, dzięki którym rozwinęły się jej kolejne działy. Każdy z czytelników zaproszony jest do dopisywania samemu kolejnych kart tego zbioru.

Dorota Korwin-Piotrowska

Kraków, 2010 r.

Indeks terminów i pojęć

Indeks autorów

Spis rysunków

REDAKTOR *Lucyna Sadko*

KOREKTA *Jerzy Hrycyk*

SKŁAD I ŁAMANIE *Hanna Wiechecka*

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. (12) 631-18-80, tel./fax (12) 631-18-83